Editorial Junio 2026

10.06.2026

Avanzar hacia atrás

Esta pintura neo expresionista es una obra del colectivo artístico 96 Boiz, Nueva York

Dicen algunos amigos de **Tierra Media**, sin la menor conspiración, que es una revista anacrónica; otros, coincidentemente, la encuentran muy del siglo veinte. Creemos un halago tener al menos un carácter en lugar de ninguno, y sentimos propositiva la idea. Encontramos que ese desplazamiento de al menos un cuarto de siglo, si no más, es favorable en el sentido de cubrir desde más atrás en el tiempo una secuencia cultural, ya que en el presente se percibe cada vez más una huida hacia adelante. ¿Se parece huir hacia adelante a avanzar hacia atrás? Es más, ¿huimos o avanzamos en absoluto? O un reloj de la tierra nos acerca a cumplir cálculos previos de aceleración y nos cruzamos en las escaleras, en los pasillos, en las calles, torpemente, huyendo todo el mundo hacia adelante y hacia atrás, o bien avanzando un tanto a ciegas. No somos excepciones. Simplemente puede no haber señales de parar ni de seguir. Amantes de los guiones

rotos, de los rompecabezas de cristal, de la resistencia a los moldes, asusta un poco la fragmentación del mundo en dispositivos capaces de banalizar incluso *El Aleph.* Pero el viaje apremia y por momentos se parece tanto a olvidar unas olas tras otras de sentido, como a la posibilidad de ensayar la certeza de que las estelas del olvido son jirones de nosotros mismos de los que nos desprendemos en nuestra carrera que conduce a un triunfo pírrico de la razón.

Igual todo eso resulta grandilocuente ante los hechos mismos, más acá de su aceleración. Y correrse, correrno a la anacronía, le otorga perspectiva al relato. Puede producir un *dejá vu*. Una revista como las viejas ferias de artesanos, cada quien tiende su tienda, los días intentan parecerse unos a otros y a cada segundo todo cambia, un hormiguero de micro cambios que ni sorprenden ni confirman el sueño en que estamos. Una revista escrita el siglo pasado, como yendo hacia atrás para mirar mejor el cuadro. Un cuadro al que tanto vale no ponerle como sacarle una pincelada. Un gesto detenido antes del *pentimento.*

No lo sabemos, no. No sabemos hacia dónde vamos, incluso si nos llevan, lo cual ya es verdad antes de averiguarlo. Pero no vamos solos, eso es seguro y gracias, muchas gracias queridos y queridas terrícolas contemporáneas por aceptarnos en sus filas. Vayan yendo, llegamos despacio. Todo esto igual ya ocurrió el siglo pasado.

Editoriales →

Para hacer una película solo hace falta un arma

10.06.2026

Córdoba, recuperar un *epos* inédito

Gabriel Abalos

El hallazgo de unas latas de material fílmico de hace cincuenta años en la Facultad de Artes de la UNC, premia la voluntad de rememorar aquellos días mediante invaluables imágenes recuperadas, ofreciéndonos a la vez tesoros, mensajes y revelaciones.

Los huesos de los fantasmas

Pienso en la imagen del fantasma del padre de Hamlet, que se aparece para revelar la verdad que ha querido ser tachada en el relato de nuestra identidad: de qué crímenes

provenimos.

No es que hubiese permanecido callada la historia, ya que la memoria nunca se detuvo en la tarea de ir restituyendo fragmentos de la verdad, una verdad que respiraba y gritaba bajo la distancia de los días, bajo la misma tierra. Eco de una memoria con los ojos vendados, con la boca amordazada, con archivos quemados, con el intento de eliminar a los actores, los testigos, las pruebas, con el silenciamiento, el ocultamiento, la negación, bajo un dispositivo traumático de olvido y desaparición.

A cincuenta años de esa tragedia que aún no nos abandona, pareció acelerarse –precisamente bajo un tiempo político que prolonga aquel dispositivo– el proceso de recuperación del pasado, y a la vez la salida a la luz de testimonios de ese pasado.

Walter Benjamin opinó que las obras de arte de la etapa técnica eran reproducidas con tal automatismo que sus objetos (su mercancía), sus productos, es decir las obras perdían su *aura,* algo así como la "huella" de la producción artesanal, de la unicidad de los objetos. Aunque solo valga como una metáfora poética tal vez, en suma, el material fílmico, un objeto de la técnica, puede haber retenido contra toda circunstancia, su *aura.* En la filmación original, una emulsión, algo físico, fue alcanzada por una luz y unas sombras de un momento único, vivo, y las fue guardando, cuadro por cuadro, en su oscuridad hasta ser revelada. Es así como esa *aura* nos llega cuando esa sucesión de imágenes transcurre hoy ante los ojos.

En este caso, se trata incluso de volver a revelar, combinando ambos sentidos del verbo, porque hablamos del filme realizado por Santiago Sein "Para hacer una película solo hace falta un arma", un documental que desentraña precisamente ahora, cuando se cumplen cincuenta años, imágenes inéditas de un tiempo histórico.

A raíz del hallazgo de los huesos de queridos compañeros desaparecidos, sin una tumba digna, al pie de los balazos, del calvario, en la Loma del Torito, el periodista Dante Leguizamón leyó al aire un mensaje en el programa "Otra vuelta de tuerca", por Radio Universidad. Una carta en la que alguien preguntaba: "¿Por qué deciden aparecer ahora?", y Dante intentó seguir el trayecto de esa pregunta, y responderla, hablándoles a los desaparecidos: "ustedes, de algún modo, han esperado a aparecer en el momento en que más los necesitamos".

El extraordinario documental de Santiago Sein, que contiene originales en fílmico de material que se creía perdido, tal vez destruido, de los años sesenta y setenta, constituye otra forma de reaparición que se vincula directamente con la misma generación. Incluye realizaciones de estudiantes y docentes del Departamento de Cine

de la entonces Escuela de Artes, entre 1965 y 1976, cuyas expectativas, decisión e incluso las vidas de varios de ellos, serían segadas por la represión con que el sistema reaccionó a las conquistas de la conciencia y de la resistencia artística y popular de la juventud.

Si se trata de aparecer *ahora,* porque los necesitamos, tal vez estos fragmentos de revelaciones sean capaces de asestar verdades y caminos que nos sirvan para volver a disputar la hegemonía de nuestros héroes culturales.

Las circunstancias que encendieron la mecha de "Para hacer una película solo hace falta un arma" (título consigna) tuvieron que ver con el hallazgo inesperado de un tesoro en 2019: un depósito de latas que contenían material fílmico realizado entre 1965 y 1976, en parte deteriorado en forma irreversible, pero, en suma, se recuperaron otros rollos con metrajes valiosísimos, tanto en producciones narrativas como en material documental. Su contenido revela fragmentos de la vida del departamento de cine, de las producciones de sus docentes y estudiantes, durante los años que llevaron a miembros de esa generación por un camino de tensión creciente, a tomar partido ante la conciencia del espanto sobre el que pretendía sonreír el mundo.

Alguien que sostenga la cámara

El documental es tan conmovedor como asombroso, porque el poder del cine trae de vuelta, ante nuestros ojos, las figuras y las realizaciones de miembros de esa generación, entre 1965 y 1976. Ahí, tan cerca, en la hermosa Escuela de Artes, su estatua tan setentista, sus balcones y su terraza, su patio y su fuente, cincuenta años atrás.

Allí hay material de películas realizadas dentro de la producción regular de la Escuela, como trabajos de práctica de estudiantes, y también de docentes. Es parte de un material narrativo dramatizado. Después hay tomas donde se ha capturado a los protagonistas, estudiantes y profesores, tomados por la Bolex Paillard de la Escuela, o momentos de filmación de producciones. También escenas a lo largo de la avenida Yrigoyen, o de paisajes más suburbanos, casi rurales. También hay juegos y pruebas de cámara, con actores y actrices del ambiente de la Escuela. Esta sería una sección documental centrada en la misma actividad y en las personas de la Escuela.

Y de pronto, una toma fuera de la Escuela, la cobertura de un estreno en el cine Ángel Azul, y el encuentro de gente de cine reunida conversando en el hall de entrada. Esa escena adquiere un peso propio, se abre a otro ambiente.

El nuevo ambiente parece encadenarse con esa acción de sacar la cámara y llevarla a otra parte, en este caso el interior de un cine. Y se vincula a una unidad de material diferenciado de todo el anterior. Es el momento de elección de un grupo de docentes de la Escuela que deciden volver la cámara hacia los hechos de la realidad social. Eran de una generación universitaria que había recibido el impacto del mayo francés de 1968 (y dos de ellos eran franceses), y luego, del Cordobazo de 1969. Pertenecían a una época y no cabía dirigir las cámaras hacia otra parte.

Esa decisión tiene prácticamente una fecha, era mediados de octubre de 1971. En el Ángel Azul se pasó un corto de Gerard Guillaumet, "El retorno". Entre los presentes tras la función, se ve a Pierre Vigier un francés que había estudiado en la Escuela y era profesor en ella, en ese año. Estaba el director del filme, el también francés Gerard Guillaumet, con un derrotero parecido en Córdoba. Allí estaban Daniel Salzano, Alberto Perona, Diana Tray (luego secuestrada y asesinada en 1975), su compañero Sebastián Llorens (secuestrado y también asesinado por la dictadura), entre otras personas. En esa reunión (según el relato de la película) un poco se decidió llevar la cámara de la Escuela a la calle, para filmar la manifestación obrera peronista anunciada. Los que se asociaron para esa movida y, de allí en más, con la siguiente producción documental que tuvo su inicio ese Día de la Lealtad, fueron Pierre Vigier, Gerard Guillaumet y el sonidista Rudy Wratny. Los tres militaban en el Peronismo Revolucionario.

Aparece, a partir de allí, la sección rotundamente documental que devuelve imágenes del pueblo cordobés en movimiento y en las calles, al paso de algunos años.

Se verán tomas de fábricas como Thompson, Fiat, Materfer, imágenes del "Ferreyrazo", la toma de la matricería de IKA Renault, y luego, en 1973, el paso de una columna de Montoneros, la liberación de los presos políticos en Córdoba, Agustín Tosco y el presidente de Cuba Dorticós Torrado en Córdoba. Proyección de material de discusión en los barrios, la situación de los presos comunes en las cárceles, mientras los presos políticos recuperaban su libertad. Y luego el viaje de la "delegación" cordobesa a esperar la llegada de Perón a Ezeiza, de tan mal final.

Unos pedazos de la historia de un pueblo que se había ganado su fama ya en el Cordobazo y que volvía a asomarse tras años de proscripción y que vivirían, no mucho después, el contraataque del ejército tras el golpe de estado de 1976. Y ese golpe también apagaría la actividad en la Escuela de Artes, determinaría el cierre de la carrera de cine, los docentes serían cesanteados, muchos de ellos exiliados. Y también sufrieron la represión, siendo secuestrados, torturados, varios asesinados, estudiantes de cine, incluso en años posteriores al golpe.

La dirección de aquella cámara de una escuela de cine a la realidad que por cierto trascendía lo que ocurría en el interior de esa escuela, al ser recuperada para nuestro presente tan incierto, alcanza un rango épico. Las filmaciones llegaron "mudas", sin su complemento sonoro, lo que, de todas formas, fue muy bien resuelto por la producción.

Click para ampliar

Para hacer una película

Esos fragmentos de realidad que aparecen cincuenta años después, luego de procesos técnicos imprescindibles, son eso, fragmentos. La tarea de guionar y dirigir la labor de poner los trozos de mayólicas en un diseño, en una sucesión narrativa, sobre la mesa de edición, ha de haber sido titánica. Se tomaron decisiones acertadas, como la de aprovechar algunos fragmentos de dramatizaciones realizadas en la Escuela, y tomar prestadas sus acciones como referencia para ir tendiendo un relato, acercándose a los personajes reales. La voz en off del director, Santiago Sein, va siendo acompañada por escenas o recortes en una narrativa que, a veces, sigue al guion de la voz, y otras son los fragmentos los que parecen iluminar el camino.

Los nombres de los miembros de esas generaciones cuyos rostros se veían en algunas filmaciones, son brindados por gente de esa época, ya maestros en la nuestra, y varios fallecidos, como es el caso del actor Roberto Videla (a quien está dedicada la película) muy presente y muy joven en aquellos metrajes. Roberto identifica a cada uno de los compañeros con quienes posa en una toma: Ernesto Ascheri, Eduardo Sahar, Federico Bazán (director del Departamento de Cine), Cristina Sorini, Ruby Mazucco.

Fernando Cots es otro histórico hombre de cine, fallecido pocas semanas atrás, que aportó sus recuerdos a la película

Se ven imágenes desde los pequeños colectivos que tomaban forma en 1964, con los ingresantes a los casi egresados, los docentes, como el grupo Piloto, cuyo exponente fue Oscar Moreschi, quien aparece en varias partes del material fílmico encontrado. Y que es un testigo más que calificado de la época y de ese lugar. Incluso hay imágenes de él, entonces vicedirector de la Escuela, junto a Federico Bazán, que era el director, y había sido amenazado de muerte.

Alberto Perona, otro habitante frecuente de las tomas documentales ahora develadas, en tanto docente y actor ideológico y cineasta produciendo en la época, es un querido profesor de quien se menciona su película "Opus Dos", y se ven ensayos de una escena, además de aportar su testimonio.

Ana Mohaded, otra docente, decana de la Facultad de Artes hasta hace unos años, brinda testimonios desgarradores sobre los tiempos que se sucedieron incluso antes del golpe de 1976.

El documental descorre de a poco las cortinas del tiempo apenas dormido, como el genio en la lámpara apagada que, al despertar, tras desperezarse y ser liberado, expone en todo su esplendor los dones concedidos. Su épica procede, en parte, del efecto de distancia temporal, ya que los documentos alejados de su tiempo crecen en intensidad. Pero, además, el espectador se encuentra mirando algo inédito. De pronto sus ojos descubren la Córdoba, de los ranchos a los palacios de Nueva Córdoba, o el centro de la ciudad donde dominaba a veces la ocupación obrera, otras la soledad del control policial, con todo y represión.

Ese material regresa en este relato donde la edición cuenta bien una historia, y sobre todo deslumbran las revelaciones de una Córdoba al fondo, siempre reconocible en su topografía. Del Pabellón México, el lugar mismo de los hechos. Centro de ficciones y de tajantes documentos internos y externos. Un centro universitario que perdió a numerosos estudiantes, secuestrados, fusilados, desaparecidos, una juventud hermosa a la que podemos ver en la plenitud de su ardor y de su compromiso.

Contamos para ello con algo a salvo del desastre, y del desgaste de la biología de la memoria. Por ejemplo, una película. La emulsión fílmica, un material difícil de conservar, pero que, cuando eso ocurre, despierta una apertura de ojos específica para el milagro, algo propio de la alta técnica y la magia del cine. Esta es la magia: retroceder cincuenta años y ver cómo fueron las cosas, constatar con los propios ojos que ellas ocurrieron realmente, pese a haber sido segado ese tiempo por la crueldad

Y más aún: a lo antiguo recuperado y a lo inédito, se suma el momento histórico que capturó la cámara en manos de un grupo de docentes que se enrolaron en hacer un cine militante y testimonial, incluso clandestino. La historia se había puesto en movimiento y un cambio profundo se empezaba a percibir, atrayendo el foco hacia el lado de afuera, hacia la calle. Las imágenes revelan lo que no deberíamos olvidar: el héroe cultural es, en definitiva, el propio pueblo con todos sus mártires, entre tantos mártires del mero tiempo que pasa lento, pero injusto e inapelable.

Para hacer una película solo hace falta un arma

Argentina, 2026

Dirección: Santiago Sein

Guión: Santiago Sein

Dirección de fotografía: Marcos Rostagno

Edición: Lucía Torres Minoldo

Sonido: Atilio Sánchez, Santiago Aguirre

Producción: Eugenia Monti

Producción ejecutiva: Ana Lucía Frau, Eva Cáceres

Compañía productora: Punto de Fuga

Gabriel Abalos

Exploraciones →

De la crueldad nuestra de cada día

10.06.2026

Algunos ejemplos sobre la brutalidad en el arte

Cristina Gómez Comini

Leve, una mirada posible. Cristina Gómez Comini

Abril 2026. El escenario mundial es aterrador: más guerras provocadas por intereses geopolíticos, ciudades arrasadas, amenazas de exterminación de civilizaciones, insultos, corrupción, extorsión, abusos de poder, infanticidios, violaciones, persecuciones, miedo, pobreza, hambre y más muertes injustas, gratuitas, obscenas. La crueldad de algunos líderes políticos gana terreno, por estos lados muchos avalan la "motosierra" sin empatizar con el sufrimiento ajeno o la pérdida de aquello que nos pertenece a todos. La crueldad tiene un componente inmoral que es el goce por el dolor o la desgracia del otro, la Violencia es su hermana y su mano derecha.

A pesar de todo, Steven Pinker(1) en *Los ángeles que llevamos dentro* (2011) afirma mediante gráficas y estadísticas que hoy en día hay menos guerras, menos asesinatos, menos tortura legal, menos crueldad que hace mil años. Abolimos la esclavitud, los circos romanos, la quema de brujas y eso es evolución cultural; aplicamos democracia, conquistamos derechos humanos, psicoterapia y más. El libro concluye que, aunque no debemos caer en un optimismo ingenuo, la paz ha avanzado y es posible seguir reduciendo la violencia en el mundo contemporáneo.

Mientras tanto, los que vivimos hoy, debemos ver naturalizados ciertos modelos de crueldad a gran escala que, en mayor o menor medida, influencian todos los ámbitos de la vida. Resistirse a la iniquidad implica una cuota importante de energía.

El arte, como forma humana de expresión, nos ofrece la posibilidad de denunciar, procesar, exponer, entender, golpear, sanar, transformar y una larga lista de etcéteras que lo hacen tan esencial como inmortal, en tanto íntimamente ligado a la experiencia humana.

No es sangre, es rojo

En 1967 Jean Luc Godard estrena su film *Week-End,* parcialmente inspirado en el cuento *La autopista del sur* de Julio Cortázar. La película es una comedia negra, una sátira feroz y apocalíptica de la sociedad de consumo y la burguesía francesa: una pareja burguesa decide ir al encuentro de una herencia y obtenerla a cualquier costo, incluso asesinando si es necesario. Los protagonistas quedan atrapados en un embotellamiento en la carretera, donde se ven tomas impactantes de cadáveres sangrientos en accidentes automovilísticos, imágenes combinadas con elementos oníricos y del absurdo. Cuando le criticaron la violencia, Godard respondió *"Ce n'est pas du sang, c'est du rouge"*, dijo que él no filmaba sangre, filmaba rojo. Godard defiende el artificio: es pintura, es cine, es representación, dice.

Interesante pensar en la *crueldad* como recurso artístico. En general, en arte no se trata de una crueldad que disfruta con el sufrimiento ajeno sino de una herramienta para impactar al otro y así modificar su percepción sobre determinada realidad. La representación de la crueldad es una manera implacable de enfrentar al individuo con sus conflictos, obsesiones, dramas, bajezas propias y colectivas.

Para las artes escénicas la referencia histórica inmediata es Antonin Artaud, ese loco lúcido, que a mediados de la década del '30 habla del *teatro de la crueldad*, entendido no como sadismo sino como experiencia que atraviesa y despierta al público, él quiere mostrar la vida sin anestesia, sin edulcorantes. Quiere un teatro "como la peste" que

contagie, que no deje ileso al espectador. No se trata de sangre sino de ataque sensorial. Artaud habla incluso de un *cuerpo sin órganos* es decir de un cuerpo libre de organización interna en pos de una materialidad caótica que sólo aloje intensidades. Él, y también Brecht, reaccionan al teatro burgués de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (1890-1930) caracterizado por el realismo comercial, el naturalismo escénico, el entretenimiento pasivo y la estructura convencional basada en el texto escrito. Reaccionan contra un teatro que oculta la realidad social y perpetúa la ideología dominante ante un público anestesiado. La *crueldad* en el arte es una reacción a la deshumanización, a un optimismo superficial, a la indiferencia social, a la falta de empatía frente a grandes dramas humanos.

Podemos detectar distintos tipos de crueldad y para ejemplificarlos se me ocurre pensar en el cine. La **crueldad temática** es la que muestra lo que sabemos de antemano que es insoportable, como *La pasión de Cristo* (2004), de Mel Gibson. La **crueldad formal**, cuyo ejemplo extremo es *Irreversible* (2002), de Gaspar Noé, donde la crueldad radica en un montaje vertiginoso, una cámara giratoria, luces estroboscópicas y sonidos especialmente introducidos para generar malestar físico, náuseas y dolor de cabeza en el espectador; la estructura narrativa está invertida ya que va desde el final de la historia, con gran violencia, hasta el inicio donde se muestran escenas luminosas y pacíficas; el montaje de la película intensifica la sensación de desolación y horror. Está también la crueldad de las **situaciones sostenidas en el tiempo**, como en las obras de la cineasta Lucrecia Martel, que crean un clima asfixiante donde se percibe la violencia de clase, género y territorio; es cruel porque no da respiro ni moraleja (*La Ciénaga* de 2001, *La niña santa* de 2004, *La mujer sin cabeza* de 2008). Y la **crueldad de la verdad**, porque la verdad no negocia. Edipo se arranca los ojos porque ver la verdad es peor que la ceguera. Pienso en el film *La habitación de al lado* (2024) de Almodóvar donde dos amigas comparten el secreto de la eutanasia ante la cruel realidad de una enfermedad terminal y también en *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, que aborda la crueldad de la última dictadura militar argentina no a través de la violencia física explícita, sino enfocándose en la deshumanización, el silenciamiento y las consecuencias psicológicas de los crímenes de estado en la vida cotidiana. Existe también la **crueldad en el proceso** y aquí me alejo del cine para pensar en la performance y el Accionismo vienés que trabajaba con animales muertos; para citar un ejemplo local actual, se puede decir que en este estilo parece inscribirse la reciente performance *El desposte de la res* enmarcada en la muestra *Das Kapital*, de Federico Racca, en el Museo Caraffa de la ciudad de Córdoba. La obra busca confrontar al espectador con la violencia implícita en el consumo de carne, convirtiendo un proceso industrial/cotidiano en un espectáculo artístico de impacto.

En la literatura universal la crueldad siempre ha sido un motor narrativo descomunal, los ejemplos son infinitos. Si nos circunscribimos a autores argentinos podemos mencionar *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato: Juan Pablo Castel encierra y mata a María Iribarne sólo para que no sea de nadie. Femicidio, crueldad del posesivo, del que ama como quien caza. En *Potestad* (1987), de Eduardo Pavlovsky, un represor pierde a la niña que robó y crió como suya durante la dictadura militar argentina, y se explora la "humanidad" siniestra del torturador en lo cotidiano. *Los ahogados* (2017), de María Teresa Andruetto, narra el desgarramiento vital de una pareja joven y su bebé que, al verse forzados al desarraigo por oposición a un régimen brutal, descubre con angustia su propio final. Refugiados en una casa abandonada frente al mar afrontan el miedo mientras aparecen cuerpos en la playa producto de los vuelos de la muerte. Éstas dos últimas obras literarias fueron también llevadas al teatro, reafirmando sus contenidos extremos.

Las temáticas de crueldad en el teatro argentino remiten en su gran mayoría al horror del período histórico comprendido entre 1976 y 1983, sin embargo en estos años de democracia aparecen otras formas de crueldad como la indiferencia o la violencia naturalizada; es el caso de la obra *La omisión de la familia Coleman* (2005) de Claudio Tolcachir : casa de familia con abuela agonizante, nadie la cuida, la ignoran, se roban su dinero; la obra muestra también cómo la falta de comunicación en la familia y los secretos acallados, las "omisiones", sostienen una estructura familiar al borde de la disolución, dependiente precisamente del rol unificador de la abuela. En tanto *Terrenal* (2014) de Mauricio Kartun lleva hasta las últimas consecuencias la crueldad de la lucha de clases, del capitalismo y la propiedad privada: dos hermanos con realidades económicas opuestas literalmente se matan por un terreno. En Córdoba, la joven dramaturga Natalia Buyatti en *Matar es hermoso* (2023) explora la violencia, la crisis social y los límites morales. El argumento central de la obra presenta a dos personajes, Isidoro y la Puta, convencidos de que aniquilar es la única forma de salvar el mundo y subsanar el mal humano.

Click para ampliar

Mary Wigman - Hexentanz

Lo que el cuerpo no recuerda, Wim Vandekeybus

La Wagner, Pablo Rotemberg

La Consagración de la Primavera, Pina Bausch

Cuerpo Impuro, Cristina Gómez Comini

Bacon-Burnett

Bailarinas incendiadas, Luciana Acuña

Y en la danza? Puede haber crueldad?

Tan asociada a la juventud, a la belleza y armonía, la danza también ha podido y puede ser cruel por su temática, por sus recursos compositivos y escénicos, por el agotamiento físico impuesto, o por los riesgos reales de los bailarines durante las funciones.

Desde sus orígenes la danza tuvo componentes de cierta crueldad, ya que los ritos griegos de adoración y consecuente sacrificio de animales eran celebrados con danzas alrededor del altar, centro del ritual; durante la Edad Media algunas danzas callejeras llamadas "histéricas" surgieron de la imitación de los espasmos producidos por cuerpos enfermos. En Alemania, España e Italia medievales, surgían misteriosas "plagas de baile", que duraban semanas, a las que se unían cientos de personas, resultando en muertes por agotamiento o infartos. El *Butoh* nacido en Japón, después de Hiroshima y Nagasaki, es un estilo de danza enraizado en el trauma de cuerpos sufrientes deformados por la bomba atómica. Es un arte visceral que aparece en los años '50, producto del horror y la devastación que dejó la Segunda Guerra Mundial. Las obras del gran bailarín Kazuo Ohno eran bellas y crueles a la vez, por la representación del sufrimiento extremo. La pieza *Admirando a La Argentina*, de 1977, es un homenaje a la

bailarina española Antonia Mercé, apodada *La Argentina*. En esta pieza bajo la dirección de Tatsumi Hijikata, Ohno fue llevado a estados físicos extremos para representar no a la bailarina real, sino a su "fantasma" y al sufrimiento de un cuerpo que se desvanece. Años antes, en Alemania, en tiempos de la Primera Guerra Mundial, aparecía la llamada *danza expresionista*, intrínsecamente ligada a una forma de crueldad estética y existencial; Mary Wigman es la figura central, con obras crudas que manifiestan angustia, dolor, penumbra y tensiones internas como *Hexentanz* (Danza de la Bruja), compuesta en 1914. Al igual que Artaud, ella quería despertar al espectador utilizando movimientos violentos, angulosos, golpes y silencios que expresaban una autoafirmación extrema, incluso ante el horror. Como todo arte perteneciente a esta corriente artística (teatro, cine, plástica) la danza de Wigman, aunque no al principio, terminó perseguida por el nacionalsocialismo y calificada como arte "degenerado". Por esos años, 1913, Nijinsky estrenaba *La Consagración de la Primavera* (compuesta por Stravinsky) con una coreografía disruptiva. Al son de una música que sonaba terriblemente violenta la coreografía de Vaslav la reproducía con movimientos nada estilizados, golpes de los pies en el piso y gestos cortados. Años después (1975), Pina Bausch crea su propia versión: llena de tierra el escenario y exige a la bailarina principal una danza frenética e ininterrumpida hasta el punto de la extenuación física total, para simbolizar el sacrificio en honor a la primavera. Del mismo modo, el resto de los bailarines expresan jadeos, gritos y gestos de pánico que no son fingidos, sino el resultado de la tensión real y la fatiga extrema.

En 1981 la coreógrafa francesa Maguy Marin crea *May B*, inspirada en Beckett. Cuerpos viejos, sucios, decrépitos, con tics y espasmos que contradicen toda idea de una danza equivalente a juventud y virtuosismo. La obra es cruel porque enfrenta al cuerpo decrépito que no se quiere ver.

Los límites

Los artistas Jan Fabre y Wim Vandekeybus, ambos con raíces en la vanguardia belga, tienen obras donde la crueldad se manifiesta de formas extremas excediendo la representación y llevando a los bailarines a límites peligrosos para su integridad física y mental. El primero, influenciado una vez más por nuestro Artaud, en obras como *Je suis sang* (Soy sangre), 2001, presenta cuerpos mutilados, heridas expuestas y castraciones, tratando al cuerpo humano como "pedazo de carne" en una especie de lección de anatomía artística. Jan Fabre es conocido por su método "del acto a la actuación", donde los actores y bailarines, llamados "guerreros de la belleza", llevan sus cuerpos al límite físico. Él busca una fatiga auténtica, tensión y estímulos dolorosos reales. La crueldad de las exigencias del trabajo de Fabre para con sus bailarines trascendió la

escena con denuncias en 2018 por acoso y abuso de poder. Esto generó un debate sobre si su búsqueda artística justificaba métodos de trabajo tan violentos.

Por su parte, Wim Vandekeybus con su compañía *Última Vez* desarrolla un lenguaje de movimiento basado en la inmediatez, el peligro y la supervivencia. Una de sus obras emblemáticas es *What the Body Does Not Remember* (Lo que el cuerpo no recuerda), 1987, donde los bailarines se lanzan ladrillos o bloques de cal pesados unos a otros en juegos rápidos y frenéticos. Deben esquivar en fracciones de segundos bolsas de arena que caen de la parrilla del teatro o atrapar objetos peligrosos mientras corren. Realizan escenas de lucha física intensa, dejándose caer o siendo empujados violentamente sobre el escenario sin protección. Se cruzan a gran velocidad en el escenario, ejecutando secuencias donde un error de sincronización provoca una colisión y también juegos de intercambio rápido de objetos, donde la precisión es crucial para evitar golpes y accidentes mayores.

Sin entrar en detalles, es necesario mencionar que también en la *performance,* esa manifestación artística tan ligada a la plástica, al teatro y a la danza, muchos artistas han usado la crueldad del peligro real en sus obras, exponiendo su integridad física y mental e incluso su vida. Marina Abramovic, Orlan, Gina Pane, Regina Galindo y Alberto Greco son algunos ejemplos.

Sin duda alguna, una cosa es ejercer la crueldad y otra representarla. Si en un grupo de artistas hay maltrato real, desprotección o abuso deja de ser arte para convertirse en delito.

Danza cruel en Argentina

La Wagner de Pablo Rotemberg (2012), es una obra cruel por la extrema exposición física y energética de las *performers*. Interpretada por cuatro bailarinas desnudas (con rodilleras y otras protecciones), explora la violencia, el contacto agresivo, la resistencia física y la confrontación directa entre los cuerpos. Se abordan temas tormentosos como el despojo, la violencia de género, el erotismo y la pornografía, a menudo a través de acciones repetitivas y "enfermizas" que buscan desestabilizar.

En la obra *Los posibles* (2013), de Rakhal Herrero y Juan Onofri Barbato con el Grupo KM29, los bailarines/atletas/actores realizan movimientos que parecen provenir del *parkour,* o sea de esa disciplina física que busca trasladarse trepando, saltando, corriendo, reptando etc por espacios urbanos. En la obra los movimientos rítmicos, cortantes, bruscos y repetitivos se desvinculan de un significado lógico, generando una sensación de agresividad marginal contenida o desatada sin causa aparente. Los

intérpretes (chicos del grupo KM29 provenientes de un centro de día de La Matanza, Bs. As.) ponen sus cuerpos en situaciones de gran esfuerzo físico, tensión y riesgo, reflejando una masculinidad joven que oscila entre la brutalidad y la ternura. En este caso podríamos hablar de una crueldad de la incertidumbre y la marginación social.

Bailarinas Incendiadas (2025) de Luciana Acuña tiene también una temática cruel. Se basa en crónicas del siglo XIX sobre bailarinas que murieron quemadas vivas debido a que sus tutús eran altamente inflamables y entraban en contacto con la iluminación a gas de los teatros. La puesta retrata cómo estos cuerpos eran considerados objetos de consumo visual, donde la seguridad de la artista era secundaria frente a la estética del espectáculo. Se utilizan imágenes impactantes de cuerpos que se convierten en "antorchas vivientes", lo que genera una tensión constante en el espectador sobre el dolor y el sacrificio laboral. La crueldad en esta obra funciona como una herramienta de memoria para denunciar la fragilidad y el maltrato histórico del cuerpo en la danza, transformando el horror en una potencia performática.

La crueldad en la danza propia

Me permito mencionar un par de obras propias que no escapan al tema que se plantea.

En *Cuerpo Impuro* (2003), existe una presencia palpable de violencia y brutalidad, aunque se manifiesta como una exploración estética y filosófica y no como una crueldad gratuita. La puesta en escena traduce la concepción plástica de los cuerpos del pintor Francis Bacon y en consecuencia las bailarinas trabajan con movimientos espiralados y retorcidos al extremo que deforman y desfiguran sus cuerpos y rostros. La acción ocurre en una suerte de cubo-cárcel con espejos y puertas móviles, generando una atmósfera constante de opresión y asfixia. Un vidrio transparente se apoya sobre el torso desnudo de una mujer para aplastar sus senos y rostro hasta convertirla en un monstruo. Tomando como referencia textos de Gérard Pommier(2), la obra utiliza esta dureza visual para denunciar mandatos y presiones estéticas que la sociedad de esos años ejercía sobre el cuerpo femenino.

Leve, una mirada posible (2025) basada en *The Sacred Veil* de Eric Withacre y A. Silvestri es una obra de danza con música coral en vivo donde la crueldad es entendida en sentido artaudiano: lucidez que duele, que niega el escapismo. La pieza narra el completo ciclo de enamoramiento de una pareja, el nacimiento de los hijos, el diagnóstico de cáncer de ella, la lucha con la enfermedad terminal y la muerte de la joven mujer dejando dos niños pequeños. La crueldad del límite. La obra se pregunta de qué está hecho el límite entre la vida y la muerte, entre el cuerpo presente y el cuerpo ausente para siempre. Ese borde no da certezas ni catarsis fácil, trabaja con la ausencia,

el recuerdo, el velo sagrado que separa pero también conecta. La literalidad de la pieza musical, textual y danzada es una herramienta estratégica para marcar la crueldad de los hechos y al mismo tiempo convertirse en herramienta poética en tanto la obra violenta al espectador con verdad y belleza. Una mirada posible sería la conexión de las almas unidas por el amor trascendiendo toda materialidad.

Las cosas claras

Estas notas comenzaron con palabras sobre la crueldad política, social y mediática en la que estamos inmersos cada día, para luego dirigir la mirada a la representación de la crueldad en el arte.

Aunque parezca obvio me gusta aplicar la idea de las dos columnas para establecer diferencias: creo que el poder político cruel busca el sometimiento mientras el arte, mediante ficción y representación, quiere despertar sensibilidades; el poder político cruel se regocija o es indiferente al dolor ajeno mientras el arte empatiza con él; el primero miente para sostenerse mientras el segundo se sostiene aunque lo acallen; el poder es negador mientras el arte es visionario; el poder nos quiere débiles mientras el arte nos quiere responsables.

(1) Steven Pinker, (1954-) Psicólogo experimental, científico cognitivo y lingüista canadiense-estadounidense, conocido por su trabajo en la Universidad de Harvard.

(2) Gerard Pommier (1941 -) Psiquiatra y psicoanalista francés, discípulo de J. Lacan. El libro que proporcionó valioso material para la obra es *Los cuerpos angélicos de la posmodernidad* (2002).

Cristina Gómez Comini

Informes →

Cómo escribir una novela

10.06.2026

Javier Marín

Imagen creado con IA por franganillo para Pixabay

Nunca en la historia de la humanidad fue tan fácil escribir una novela. Se diría que es apenas más complejo que apretar el botón del inodoro. Desde la aparición de las nuevas herramientas informáticas, un verdadero tsunami de publicaciones en formato digital ha comenzado a inundar el mundo. Mientras las editoriales tradicionales disminuyen sin pausa su volumen de publicaciones, un creciente ejército de anónimos escritores suman su obra a esa biblioteca de Babel en ciernes que instauró la modernidad digital. Las facilidades son muy grandes y nadie parece dispuesto a quedarse afuera. Por ejemplo, el sistema de autopublicación de Amazon, conocido como *Kindle Direct Publishing* (KDP), permite a cualquier autor subir y vender libros digitales, libros de tapa blanda y tapa dura, de forma gratuita y global. Pero publicar un libro no es lo mismo que escribirlo. Amazon todavía no le escribe lo que usted desea

publicar. No se inquiete, porque también hay una solución para esto. El mandato clásico de tener un hijo, plantar un árbol y escribir un libro ha convertido a este último requisito vital en un trámite sencillo, al alcance de su dedo índice.

Las novelas vienen montadas sobre esa ola que se lleva todo. Quién más, quién menos, muchos de los que nos aficionamos a la escritura hemos fantaseado con la idea de escribir alguna novela, más aún, una buena novela, o para los más audaces, "la gran novela argentina" que, al parecer, todavía no se escribió. Ahora todo es mucho más simple. Lo único que se necesita es redactar o (si usted no es ducho en las artes informáticas y prefiere ahorrarse ese incordio) pedirle a alguien que redacte una instrucción a la IA para que esta la escriba y... *voilà!*, usted ya tiene su novela, con la extensión solicitada, con personajes, aventuras, desencantos y enigmas, con título incluido. Ahora puede decirle a quien quiera que usted ha escrito una novela. Y aclaremos bien el punto: la ha escrito en el sentido más tenue que se pueda pensar; esa novela solo existe por y para usted, y por supuesto, aún no la ha publicado. Pero ese es un detalle que ampliaremos más adelante. ¿Que carece de originalidad? A quién le importa. ¿Que tampoco ha sido corregida o revisada? No interesa. ¿Que no se acuerda del título? Ya se lo aprenderá. ¿Que usted no la leyó ni sabe de qué se trata? Así es la vida. Nadie le va a quitar el gusto y el derecho de afirmar: yo escribí una novela, o por caso, dos, tres, cien. Las que guste.

Pero supongamos que usted solo ha escrito por la vía rápida esa única novela, que ahora atesora en su celular o computadora. ¿Cómo saber si usted tiene futuro como novelista? Esto supone una ambición mayor y no cualquiera está a la altura de las circunstancias. Si la obra es mala, la culpa es de la máquina; si es buena (algo que en términos estadísticos podría ocurrir porque en este momento hay trillones de monos digitales alimentados con todos tipo de literatura, tipeando sin descanso las más variadas ficciones), el mérito será del autor, o sea, usted. Ese es un primer gran paso. El tema es que si no hace nada más, nadie se percatará de sus bondades o defectos. ¿Quién validará los méritos o deméritos de esa obra? Habría que conseguir un lector humano con algún sentido crítico y eso no es para nada fácil. Igual, no se desanime. Recién empezamos. Lo importante es que ya puede ventear que no solo ha escrito una novela, sino que está convencido de que es buena. Para eso, por las dudas le pide a otra IA que le dé un pulido final. Ahora sí, ya está. ¿Usted la analizó? ¿Conoce sus debilidades y fortalezas? No, de ninguna manera. Entonces se la devuelve a la primera IA (o a la misma por caso) para que se encargue del análisis crítico. Si tiene algo de suerte, la devolución dirá que se trata de una obra sólida, profunda, necesaria en estos

tiempos de cinismo automático y desasosiego. Si hay objeciones serias, siga intentando, que el novelista del futuro todavía no se forja en unas pocas horas.

Una notable ventaja de la tecnología actual (es decir, la de 2026) es el costo de escribir un libro, que en tiempo, recursos, investigación y redacción, se ha reducido prácticamente a cero. Claro que la tarea de leer el libro personalmente aún es indelegable. He ahí una gran asimetría que deberá subsanarse y sin dudas se solucionará. Mientras tanto, con la inestimable asistencia de la IA, usted podrá hablar muy suelto de cuerpo sobre su última novela y, por si acaso frecuentara círculos de lectores o escritores, también de otras novelas, incluso de aquellas que nadie leyó ni escribió y que muchos afirman haber leído o escrito.

Si usted es una persona con ideas imaginativas y vocación por la lectura, y viene rumeando desde hace largo tiempo un proyecto que considera digno de convertirse en una novela, no espere ese improbable momento en que empezará a escribirla, ni hablemos ya de terminarla. Usted nunca antes lo hizo, así que eso no va a pasar. Ya no, se acabó el tiempo. Entonces lo más conveniente es que prepare con responsabilidad y dedicación el *prompt* más ajustado posible y le solicite la escritura de la novela a su IA de confianza. Después ella se encargará de todo, tal como se explicó antes. Incluso luego de que la novela esté escrita, puede pedirle a la IA que le indique cómo lograr que alguien en particular se interese por ella, aunque sea fugazmente. Usted ha dado un paso más para convertirse en novelista. Pero todavía falta bastante.

Hay personas que por una cuestión de formación intelectual, vocación, apetencias literarias o simple aburrimiento, de vez en cuando se lanzan a escribir. Es gente que gusta de redactar alguna cosita simple, una miscelánea, un poema, un popurrí de ideas o un relato liviano e inacabado, o bien algo profundo y complejo, experimental, esotérico, hermético. Da igual. Nada de eso las convertirá en novelistas. Si cree que ha llegado el momento de dar el gran salto adelante y ser un auténtico novelista, lo mejor es que usted mismo sea quien guíe a la IA para que convierta esos borradores, esos fragmentos, esos diálogos sueltos, esas descripciones precarias, en una verdadera novela. No es sencillo, pero claramente mucho más fácil que hacerlo todo solo, o con la humildísima asistencia de Google y el corrector de Word. La IA, repetimos, se encargará de todo y le devolverá un producto de cierta calidad. Ah, usted dice que usa la versión gratis. Ponga entonces a trabajar a su tarjeta de crédito y en seguida verá que la novela estará, por así decirlo, consumada. Y ahora sí, sin tapujos ni cargo de conciencia, podrá decir que es enteramente suya, pues para eso la pagó.

Por supuesto que hay gente que no solo gusta de escribir sino que de vez en cuando, también le gusta leer. Parecerá raro en estos tiempos, sí, pero todavía existen personas

a las que les gusta leer o al menos que otros piensen eso (hay asesores especializados que recomiendan con qué libros exhibirse públicamente). Quizás ese no sea su caso y la lectura en general le resulte fastidiosa o aburrida, pero si aspira a convertirse en novelista, un consejo es que lea su novela; desdichadamente deberá leerla usted mismo, quizás no sea tan desagradable ni engorroso. Tómese su tiempo, y si las exigencias de la vida cotidiana se lo impiden, recuerde que puede pedirle un excelente resumen a la IA. Por supuesto, hay cosas de esa novela que a usted no le gustarán nada. Mantenga la calma. Quizás le suene exagerado, pero hay gente que intenta darle consejos a la IA y corregirle las supuestas falencias que esta ha detectado con sus infalibles algoritmos. No se preocupe, todos podemos equivocarnos; también usted.

Lo importante en todo caso, si quiere comenzar a consolidarse como un novelista exitoso es, primero y antes que nada, posicionarse como *influencer* (pregúntele a su IA, RR.PP. *community manager* u otro especialista cómo puede lograrlo). Dado este primer paso, todo se allana: el *influencer* le pedirá a su CM, secretaria o secretario que contacte al *ghost writer* adecuado para que gestione la novela. El *ghost writer* le encargará el trabajo a la IA con la información proporcionada por el CM, la secretaria o secretario y el resultado será un producto de cierta calidad (aceptable o no, pero esto carece de importancia). Ese producto se enviará a la editorial encargada de satisfacer las veleidades literarias del *influencer*; la editorial enviará el texto a la IA, que sugerirá censuras y cambios y finalmente la editorial tendrá el texto definitivo, que diagramará, editará y mandará a imprimir en tirada acorde a sus recursos financieros. Ya está casi todo listo, salvo lo fundamental. Usted, como *influencer*, deberá trabajar de tal difundiendo las virtudes del producto literario. La ventaja de ser *influencer* es que puede ahorrarse la lectura de sus novelas. Ni siquiera es obligatorio que conozca bien de qué va el libro, bastará con una rápida lectura de los resúmenes que le acercarán sus colaboradores. Lo importante, lo realmente decisivo en todo esto es que el día de la presentación de la novela, las personas adecuadas concurran al evento y, sobre todo, no falte el buen champán. Si falta el buen champán, la novela podría fracasar. Y probablemente será el final de su carrera de novelista. Desde luego, este plan se puede aplicar a todo el resto de los géneros literarios y para el caso, al arte en general. Ahora bien, dicho todo esto, a no desanimarse: sabemos que el éxito y el fracaso son dos impostores, que la vida seguirá su curso, que los buenos escritores seguirán escribiendo y publicando, y que por un rato más habrá una buena librería, una biblioteca, una plaza, un jardín donde podrán refugiarse quienes decidan huir de las inciertas ventajas de nuestro tiempo.

Javier Marín

Contame-la →

Juan Martín Medina

10.06.2026

Con los vientos a favor

Jackie Bini

Juan Martín Medina es una de las figuras imprescindibles del panorama musical latino contemporáneo. Lo vemos ejecutando flauta traversa, saxo, clarinete, guitarra o percusión, acompañando a los más destacados artistas desde hace más de tres décadas (*casi cuatro*, dirá). El querido Negro Bergesio nos arrebató en los ´90 el ingenioso título de "Tocó con todos". Pero es así, desde aquel iniciático camino con Cuti y Roberto Carabajal, pasando por el Chango Spasiuk, Los Nocheros, Peteco, Divididos, Minino Garay y una larga temporada en México junto a Julieta Venegas, entre muchos otros. Y también con dos discos como solista, uno de los cuales fue nominado a los Premios Gardel. Además, arreglador, productor, con formaciones propias, ajenas, colectivas, ensambles, composiciones, docencia, cine y tv... Uf, no *spoileamos* más la entrevista! Mejor los invitamos a que pasen y lean sobre la trayectoria de este icónico *Pelado*, que no deja nunca de andar, proyectar y sorprender.

Juan Martín Medina (Gentileza)

¿Cómo fue tu acercamiento a la música en general y al folclore en particular? ¿Cuáles fueron los estímulos familiares o de amigos?

Mi acercamiento con la música empezó desde muy chico y fue familiar. Mi papá tocaba la guitarra y cantaba, no profesionalmente, pero era guitarrero, cantor y peñero. Siempre era el que tocaba la guitarra y cantaba en las reuniones y tenía amigos que también tocaban y cantaban. Mi mamá, si bien no se dedicaba tanto, igual le gustaba cantar y bailar folclore, así que tuve mucho estímulo por ese lado. Incluso nosotros, con mis hermanos, fuimos a aprender a bailar folclore muy chicos.

Yo nací en Rosario, y después de unas vueltas terminé criándome en Córdoba y eligiéndola como mi lugar. Pero nací en Rosario y allá había un lugar que existe todavía, la Academia Martín Fierro, un lugar donde además siempre se juntaban a tocar Eduardo Spinassi, los Spinassi. Entonces yo iba a aprender, ahí empecé a tocar la guitarra y a bailar folclore. El primer disco que recuerdo como disco mío, no infantil, no de música para infancias, es el disco de Jorge Cafrune y Marito, de mi madre. Crecí en un ámbito totalmente folclórico, donde la cultura folclórica se vivía mucho. Mis padres habían nacido en dos lugares diferentes de la provincia de Córdoba. Si bien estaban en Rosario viviendo en ese momento, mi papá era de Morteros y mi mamá de Laboulaye. Entonces también había un contacto con la provincia, con todo lo que tuviera que ver con la cultura del campo, más pueblerina, más folclórica.

Después, por supuesto, empecé con otros géneros. Tenía un primo un poquito mayor que yo, que tocaba la batería y eso también fue algo que me llevó incluso hacia otro lugar más adelante. Conocí el rock, conocí a los Beatles a través de este primo mío que es Federico Gil Solá, y que siempre hemos sido muy cercanos. Y entonces empecé a explorar otras músicas, pero siempre, de una manera o de otra, el folclore era el eje por el que transitaba.

¿Por qué la elección de instrumentos de viento?

Siento que los instrumentos de viento me eligieron a mí, no yo a los instrumentos de viento. Después me instalé en ellos y me quedé ahí principalmente, pero bueno vos sabés, ya lo hemos hablado antes, yo me considero un *multiinstrumentero*. En realidad mi primer instrumento fue el bombo, lo primero que toqué a los 4 o 5 años era el bombo. Y después a los 6 empecé a tocar la guitarra. Como a los 13 o 14 años, desde antes también, empecé a tener una disfonía y unos nódulos, me quedaba disfónico todo el tiempo. Yo cantaba, me gustaba muchísimo cantar y me sigue gustando, pero esa disfonía me agarró así. Viste que cuando uno es adolescente todo es terrible, todo es dramático y entonces pensé que no iba a poder cantar nunca más en mi vida y no sé qué. Y en medio de esa situación dramática, apareció una flauta traversa y soplé y sonó bastante bien y dije *acá tengo un sustituto de la voz* y empecé a tocar la flauta traversa.

Ya tocando la flauta, rápidamente se me abrieron puertas en el terreno, en el circuito de la música en Córdoba y entonces ya me entusiasmé con sumar un instrumento y ese instrumento fue el saxo, que igual lo hice de más grande, porque recién me compré un saxo a los 20 años y ahí empecé a tocar. Después sumé, porque soy un poco disperso y me voy enamorando de los instrumentos, un clarinete. Aparte, por ahí un artista te llama y te pregunta *-¿Y clarinete tocas? -A ver, sí, un poquito -¿Te conseguís un clarinete para un par de temas?*
Y ya empecé que el clarinete, que el clarinete bajo...

Ahora, después de muchos años de comprar quenas y comprobar que amontonando quenas uno no aprende a tocar, me decidí a estudiar el instrumento y me sumé al Ensamble de Vientos Andinos que dirige Mauro Ciavattini, aquí en el Conservatorio Manuel de Falla.
Y dispuesto a aprender a tocar vientos andinos también, que es una materia pendiente que tenía.

Contános de ese momento de quiebre para la música folclórica que fue, a fines de los

'80, la presentación en Cosquín, con Cuti y Roberto, y tu saxo

Eso fue una cosa para mí muy impactante. Yo era muy chico, tenía 23 años, no era muy consciente de hasta dónde estaba sucediendo un quiebre o hasta dónde era.

No sé, para mí el saxo era un instrumento que ya se había incorporado bastante al folclore, ya habían pasado el trío de Vitale-Baraj-González, había otras experiencias, pero es cierto que a nivel festivalero, por decirlo de alguna forma, no había saxos, no era un instrumento protagónico. Y de repente tomó un protagonismo muy importante que se mantuvo durante toda la década del 90.

Y bueno, sí, fui yo el que estaba ahí, la elección de incorporar un saxo fue de Cuti y Roberto, pero el que estaba ahí era yo.

Me daba gracia cuando salió el programa *Falklore*, que hablaban del saxo, pero del saxo como si hubiera estado solo en el escenario y nadie lo tocara. Después, en el segundo *Falklore*, Yamila Cafrune tuvo la gentileza, el lindo gesto de nombrarme como quien interpretaba ese saxo que había aparecido.

¿Qué pasó después? Charlábamos con Mauro Ciavattini y él me preguntaba por qué creía que el saxo no se había instalado más en el género, no había permanecido como otros instrumentos, como el violín, el bandoneón, no permaneció, no se instaló, no siguió teniendo protagonismo. Yo creo que tiene que ver con una cuestión más global que no es solo del folclore. Me parece que hay cosas que en el folclore se van incorporando con cierta demora con respecto a la música del mundo, la música comercial en el mundo.

Durante todos los 80 el saxo fue muy protagónico en todas las músicas del mundo *mainstream*, el pop tenía saxos protagónicos, el rock tenía saxos protagónicos, los solos y las introducciones eran con saxo. En los 90 eso se mantuvo y a partir del 2000, ya no. Hace veintipico de años que el saxo no tiene protagonismo en el *mainstream*. Empezaron a haber secciones, entra como sección, pero no hay la clásica intro o el clásico solo de saxo y eso se refleja también en el folclore.

Me parece que esa es mi sospecha de por qué el saxo no tuvo más protagonismo.

Tampoco nadie tomó la posta, yo concretamente y los demás saxofonistas que fueron en ese momento, Guillermo Arce u otros saxofonistas que fueron ocupando espacios en los 90 en el folclore, no tomamos la posta de decir *che, voy a grabar un disco de saxo instrumental,* como sí se grabó de armónica, como sí se grabaron de violín. Entonces quizás pienso, podría haber sido distinto si alguno de nosotros hubiera

encarado y grabado un disco folclórico criollo, pero con el saxo. No sé, seguirán siendo todas sospechas nada más, porque no lo podemos comprobar.

En ese momento se armó una grieta, por usar una palabra de moda, los que estaban adorando al saxo, lo amaban, les parecía una incorporación buenísima. Y después estaban los que lo odiaban y que decían que no tenía nada que ver con el género y qué sé yo. Y a mí esa pelea me benefició, porque me hacían entrevistas, me puso ahí como en una vidriera, que de repente todos los que estaban en el bando de Amamos al Saxo me llamaban para grabar o para tocar.

Yo era chico, no tenía noción de qué podía pasar en el futuro. Pero es muy loco porque todavía hoy, casi cuarenta años después, hay gente que me llama para grabar.
-¿Y qué querés que toque?
-No sé, tocá lo que quieras. Vos sos el que grabó Perfume de Carnaval.

Tuve una alumna, ya no está estudiando conmigo, ahora somos colegas y seguimos teniendo una relación de mucho afecto, muy amistosa, que es Tamara, la actual vientista y violinista de Milo J. Cuando llamó para estudiar conmigo, siendo ella titulada en violín, titulada en flauta, titulada en dirección de orquesta, yo le pregunté ¿Qué querés estudiar conmigo?
-*Yo quiero estudiar folclore con vos.* Y me dice: *vos sos el que grabó Entre a mi pago sin golpear. Si quiero estudiar folclore tengo que estudiar con vos.*

Y cuando me dicen cosas así, a mí me cae una ficha enorme y digo qué loco, esa chica no había nacido cuando yo grabé *Entre mi pago sin golpear.*
Uno hace cosas y no sabe qué va a pasar con eso que hizo.
Y de repente, casi cuarenta años después, sigue habiendo algo que sucedió y que se sigue moviendo gracias a eso.

Desde ese auspicioso inicio, acompañaste a las más importantes figuras del folclore argentino

Y toqué con todo el mundo en ese momento, me acuerdo el Negro Bergesio tenía la revista *Entre todos, Folclore*. Y un día salió una foto mía y decía "el que toca con todos".

Formé parte de las agrupaciones estables de artistas de distintas corrientes dentro del folclore. Porque toqué con el Chango Spasiuk dos o tres años. Toqué con Peteco dos años, toqué con Los Nocheros tres años y de repente eran como gente muy alternativa, gente muy comercial y así.

Y grabé, no sé, con un montón: con César Isella, con La Chacarerata Santiagueña, con Los Alonsitos, con Amboé. Aquel al que le pareció bien la incorporación del saxo se conectó en esos años conmigo.

Y fue un gran aprendizaje para mí poder moverme en distintas aguas, en distintos territorios y aprender con cada uno. Aprendí un montón.

Con los Santiagueños ni hablar, digo en general los músicos santiagueños, ese fue mi posgrado. Después con el Chango Spasiuk aprendí un montón sobre la música del litoral.

¿Cuándo/por qué te instalas en México? Coméntanos tu etapa con Julieta Venegas

El contacto con Julieta comienza por recomendación de Camilo Froideval, un productor argentino que vive en México. Ella estaba buscando un vientista que además pudiera tocar otros instrumentos para formar el grupo con el que pensaba grabar el *unplugged* que hizo para MTV y que co-arregló con Jacques Morelenbaum. Dirigido por Jacques en base a los primeros arreglos que había hecho ya Julieta.

Camilo me recomendó, se comunicaron conmigo de la producción, después Julieta directamente. Y bueno, cuando me empezó a contar me pareció súper interesante el proyecto, le dije que sí y me fui para allá, en principio sólo a grabar. Después de grabar, como todo había salido muy bien y la relación era muy buena, me propuso volver. Esto fue en febrero del 2008, febrero marzo. Luego me propuso volver en junio para instalarme seis meses en México y hacer la gira de presentación, una gira internacional también. Me enganché en eso, que me pareció súper interesante.

Y estando en México durante esa estadía de seis meses, conecté con mucha gente y me pareció atractivo instalarnos, digo ya familiarmente, un tiempo allí, como una experiencia un poco más profunda. Así fue que en el año 2009 nos instalamos.

Si bien había trabajado ya en producciones muy grandes, esto era algo que incluía giras internacionales permanentemente, otro tipo de producción, en otro tipo de música en el que nunca había estado tan instalado, me había asomado sí a otros géneros, había sido muchas veces invitado por Divididos a tocar, pero bueno, siempre me había desarrollado sobre todo en el folclore y esto era haciendo pop internacional, otro rubro. Me pareció divertido, interesante.

Fueron varias etapas porque fueron en total 9 años con ella, de los cuales hubo un par en los que estuve fuera del proyecto, hubo tres años en los que estuve cumpliendo un rol como de director, coordinador en gira. Distintos momentos, siempre todos con

mucho aprendizaje de trabajar en un equipo muy grande. Una experiencia muy particular y muy enriquecedora. La *experiencia Julieta* no la puedo pensar aislada de todo lo demás, sino que significó la posibilidad de abrirme en un territorio nuevo, de aprender, de estudiar, de conocer.

Además conecté con un montón de gente que me fue abriendo caminos por otros lados. Empecé a hacer música estando en México, ya había hecho algo acá, pero profundice un poco más en la música con imagen, para imagen, haciendo música para televisión, para documentales, para películas. Por otro lado también pude profundizar haciendo folclore en México, cómo era hacer mi música en otro país.

Estando allá, si bien los grabé en Argentina, se gestaron mis dos discos solistas, los toqué y los presenté y edité en México también a estos discos.

La verdad que la experiencia de México fue muy importante. Y sigue siendo, yo sigo en contacto con México. Ahora me voy en julio a tocar, a presentar un espectáculo de homenaje a Mercedes Sosa que venimos haciendo hace ya unos años, a presentar otro espectáculo que tengo en México con un artista maravilloso que se llama Ernesto Anaya. Tenemos un dúo de música de un contrapunto de canciones mexicanas y argentinas temáticas, pasando por distintos temas, leyendas, guerras sociales, románticas, así como un ping pong de canciones. Ernesto es muy conocedor del folklore latinoamericano, incluyendo el argentino.

Siempre te vimos como músico sesionista, de acompañamiento, pero tienes una interesante carrera solista. ¿Cómo funciona tu propuesta en solitario?

Mi propuesta en solitario la estoy retomando ahora, es algo que encaro por momentos, por épocas, siento que es un pendiente que tengo que tomarlo un poco más seriamente, darle más continuidad.

Hay cosas que me sorprendieron, por ejemplo mi segundo disco *En el sendero* estuvo nominado a un Gardel, es un disco grabado en un festival de jazz, muy instrumental, que yo no esperaba que fuera nominado y que me sorprendió realmente y que guau, tengo que prestarle más atención a esto.

Pero siempre me gustó mucho sumarme, me entusiasmó aportar y sumarme a proyectos de otros artistas y eso me hizo descuidar bastante los proyectos propios.

Ahora tengo ganas desde hace un tiempo de cambiar eso.

Cuando volví de México, viví 12 años allá, justamente no empecé a tirar líneas para trabajar con nadie, para incorporarme al grupo estable de ningún artista, pensando en

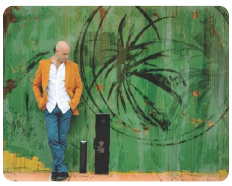
poder darle más prioridad a mis proyectos en general, ya sean grupales o solista.

Y ahora, particularmente con esto de que tengo ganas de empezar a grabar más, de que haya más material con saxo, creo que eso lo voy a encarar como solista y prestarle un poquito más de atención, ponerle más energía a eso.

Creo que también no me faltaron propuestas en los 90. Coco Martos me propuso grabar un disco solista, Hugo Casas también me propuso grabar un disco solista, Isabel Noriega también en un momento me propuso para DBN. Pero bueno, probablemente me faltó madurez o claridad o ganas verdaderas, el deseo intenso de hacerlo y realizarlo, que es lo que hace falta para llevar adelante. Hace falta mucha fuerza, mucha energía para llevar adelante un proyecto solista. Eso yo lo he visto acompañando solistas, acompañé a Peteco, al Chango Spasiuk, a Julieta Venegas muchos años. Y me doy cuenta de que esto de que digan *en solitario* es muy real porque por un lado, si bien nunca estás en solitario en tus proyectos, siempre hay gente que está trabajando con vos, por otro lado tomar decisiones en solitario creo que es lo difícil y hace falta una personalidad particular para lograr eso.
Ahora que decidí tomarlo de nuevo con más firmeza me voy en julio/agosto a México y Europa.

Soy Medina, primer disco solista

En el sendero, segundo disco solista



Con Julieta Venegas

La Ira de Atahualpa (Gentileza)

¿En qué otros proyectos estás? Te vimos con La ira de Atahualpa y ahora con Peces de barrio. ¿Qué se viene para adelante?

Los proyectos son todos tan lindos y todos tienen una particularidad, me entusiasma mucho la idea de volver y ya ser un tipo más grande. Me gusta la idea de tocar con la gente que quiero, con amigos, con familia.

La Ira de Atahualpa es un proyecto que como vos bien recordarás, comenzó hace muchos años como dúo con Yuca Córdoba y después ha ido teniendo distintas formaciones. Los últimos dos discos los hemos grabado con una formación de trío, más músicos pero siendo un trío, con Jorge Luis Carabajal y Paola Bernal. Y hemos grabado dos discos hermosos, uno en vivo, grabado en la Ciudad de las Artes y otro de estudio que salió el año pasado. Nosotros con Jorge y Pao somos como casi familia ya a esta altura de la vida. Realmente yo siento que con ellos logro algo que solo no logro, que uno se potencia, se enriquece en los proyectos colectivos.

Y a *La ira...* lo llamo un colectivo mutante, porque nunca se sabe cómo va a seguir. Fue mutando y seguramente seguirá mutando. Un proyecto que va apareciendo así, asomando la cabeza de repente, después se oculta, después se asoma de vuelta y cuando se oculta, no sabemos muy bien en qué formato surgirá la siguiente vez que salga de su letargo.

Con respecto a *Peces* también, *Peces de Barrio* nunca fue un proyecto con continuidad. La continuidad que tenía *Peces de Barrio* trataba de conciertos que hacíamos generalmente entre Navidad y Año Nuevo, que era la época en la que yo iba a Córdoba y en la casa de mi hermano Mariano, que tenía un escenario -lo sigue teniendo, pero ahora no sé por qué se convirtió en huerto, pero bueno, no sé, probablemente vuelva a ser escenario en algún momento- nos juntábamos con el Cuchu Pillado, más Eduardo Allende, más amigos que llegaban. Un año fueron Federico Gil Solá y Laura Ros, que también somos familia, y subían los chicos y cantaban. Le pusimos así, *Peces de Barrio*, porque era un cardumen barrial, que era como una celebración de lo barrial y de la amistad y del afecto. Y llegaban amigos que vivían lejos y que para esa época volvían a Córdoba, familias de esos amigos.

Durante bastantes años dejamos de hacerlo y ahora estábamos grabando, estábamos retomando una grabación y cayó Aníbal Medina, familia también, primo y productor y dijo, *che, ¿qué están haciendo?*
- Estamos acá terminando unas grabaciones de Peces de Barrio.
- ¿Y por qué no hacen una fecha?

- No, bueno, no sé, qué sé yo, es que es un lío, que Juan está en Buenos Aires y que va y viene
- Qué no, hagan una fecha. Está libre tal fecha en lo de Pablo en Villa Allende.
Y ahí nomás mandó un mensaje, nos sacó una foto, se hizo el *flyer* y terminamos haciendo la fecha. *Peces de Barrio* es realmente un refugio amoroso, musical, familiar y un afecto enorme.

Después tengo otros proyectos que tienen que ver más con la difusión de la música en general, no sé, me han invitado a algunos encuentros de saxofonistas a dar taller de vientos en el folclore, del saxo en el folclore, y a partir de ahí se me ocurrió armar ensambles de vientos folclóricos y recopilar arreglos que están haciendo distintos vientistas en distintos lugares del país.

No sé, por ejemplo, Mauro Ciavattini, que da clases en la UNSAM en Vientos Argentinos, tiene arreglos hechos que tocan los chicos de la Universidad de San Martín, en la licenciatura de Música Popular. Y le dije *che, pásame los arreglos porque estaría buenísimo que los toque otra gente.* O Leopoldo Deza, tucumano, un amigazo con el que también tenemos un proyecto que se llama *El viento nos amontona,* que tocamos una vez cada tres años. En una época andábamos mucho, pero ahora él se ha ido a vivir a los Valles Calchaquíes y también le dije: *che, pásame tus arreglos.* Bueno, el dúo de Rochi Gjurkan con Diego Cortéz tiene unos arreglos para flauta y clarinete que son bellísimos y que tendría que estar tocándolo otra gente.

Y entonces tengo ganas de ir armando ensambles que toquen los arreglos de otros vientistas, que estén en lugares remotos de donde se forme el ensamble, porque me parece que es muy necesario que conozcamos lo que están haciendo los demás.

En esta época de tanta comunicación, tanto exceso de información que llega todo el tiempo, por ahí nos perdemos de conocer realmente, de tocar, de compartir, pero compartir en serio lo que se está haciendo en otros lugares del país con la música folclórica, con los instrumentos que tocamos. No sabemos, vemos pasar historias, vemos pasar *reels,* posteos, esto, lo otro, pero no agarramos ese material, decimos *che, a ver cómo suena esto*.

Algo que los coros sí han hecho siempre, de repente cantar arreglos de gente que está lejana, que por ahí ni siquiera conocen, e interpretar esos arreglos.

Estoy metido en ese proyecto también, que tiene que ver con esto, con encontrarse con una red de gente que está tocando los mismos instrumentos que nosotros en otros

lugares y está haciendo cosas y nosotros no estamos ni enterados.

¿Cómo ves la escena musical actual en nuestro país?

A mí me gusta la escena musical actual. Cuando pienso en la escena musical pienso en la cantidad de grupos, de proyectos y de propuestas hermosas que hay, variadas, riquísimas, la gran cantidad de compositores. Creo que el panorama es muy amplio y muy rico, eso es lo que creo.

Después, desde lo laboral, desde qué es lo que va a los festivales, todos esos recovecos que tienen que ver más con los circuitos de trabajo, los circuitos comerciales, con cómo se están manejando los circuitos culturales, bueno, eso ya son otros vericuetos.

Pero la escena musical, si la veo como cantidad y calidad de propuestas que existen, creo que hay muchísimas y muy buenas. No todas están al alcance de todo el mundo. Hay que buscarlas porque, bueno, no todas llegan a lugares donde están visibilizadas.

¿De qué manera te autodefines como artista?

Principalmente te diría que soy un vientista de folclore.

Yo te puedo decir, si vos me dejás, lo del *multiinstrumentero* y otro montón de facetas, porque he hecho muchas cosas, he compuesto música y sigo haciéndolo para cine, para documentales, para televisión, he tenido proyectos más vocales. No sé, muchos no lo tienen tan en cuenta, pero en realidad lo que yo tocaba con Los Nocheros era percusión y tocaba los vientos también, pero introducciones y eso. Mi principal rol en el grupo en ese momento era la *percu.*

Entonces, bueno, si me empiezo a enroscar en eso, deliro, pero si miro mi trayecto en la música y los lugares en donde realmente siento que he marcado, he ido marcando mi camino, soy un *vientista folclórico*.

Jackie Bini

En voz propia →

Un tal Marcos en Bella Vista

10.06.2026

Yael Noris Ferri

Andrés Rivera (Foto: Revista Anfibia)

El mayor y más agudo pecado de juventud, en su doble resonancia, es tal vez la ignorancia. Provoca detención y propulsión. Si se es joven el no saber es condición de ese estado. Una condición de búsqueda y de apertura del deseo. Otras veces la ignorancia detiene, obtura, petrifica.

Tenía 19 años cuando cursaba mis estudios en un terciario que terminaba muy tarde. Al finalizar la jornada nos íbamos con una compañera caminando hacia la plaza San Martín donde pasaban los colectivos por la calle San Jerónimo. Compartíamos un cigarrillo entre las dos, a veces solo silencio, otras, alguna cita que nos quedaba dando vueltas de la clase. Una de esas noches me preguntó si quería trabajar en la biblioteca de Bella Vista.

Nos encontramos con un tal Juan y cerca de la Cañada firmamos un acuerdo para ir dos veces a la semana juntas, por el peligro que implicaba el barrio. Bella Vista tenía calles de tierra y la biblioteca estaba al frente de una huerta. Yo servía mate cocido, pan, leía a algunos pibes y me sentaba en el umbral de la puerta a ver la huerta. También observaba a un tipo grande, alto, que los pibitos seguían, abrazaban, se le colgaban. Otras veces se sentaban y él les hablaba o leía. Marcos, así lo llamaban. La profesora de filosofía del terciario nos había fotocopiado algunos capítulos de "La revolución es un sueño eterno" y la bibliotecaria había logrado comprar dos ejemplares que pude leer.

¡Marcos, Marcos!, ese nombre gritaban los pibes.

Marcos tenía un caminar pausado y una mirada clara que resaltaba en la opacidad de la tierra, del paisaje, en la polvareda que dejaba un auto cuando pasaba. A veces no puedo recordar si realmente las calles eran de tierra o la tierra venía de la huerta. La biblioteca era para mí un refugio que podía salvarme de muchos dolores. Cuando la frecuentaba no solo leía a otros sino que también me traía varios libros para leer en el colectivo.

Cuando escribo esto, recuerdo aquel poema de Bukowski llamado "El incendio de un sueño":

"Maravilloso lugar
la Biblioteca Pública de Los Ángeles
fue un hogar para alguien que había tenido un
hogar
infernal..."

Un día de esos, cuando ya casi se terminaba mi contrato con la biblioteca, un pibe de ojos brillantes me preguntó si conocía a Marcos. Los de alrededor comenzaron a reírse como sucede con los secretos a voces y ante mi propia ingenuidad. En ese instante entró Marcos y preguntó por la causa de tanta risa. El pibito me señaló y dijo: "ella no sabe que vos sos El Andrés y que te ganaste el premio".

Frente a mi desconcierto y esa especie de neblina mental, Andrés se acercó y me dijo: "escribo flaca, y uso el seudónimo Andrés Rivera".

Los pibes se reían de mi cara de novata, luego algo dije de la revolución y él asintió con un gesto y se llevó los pibes a la huerta. En el poco tiempo que me quedaba debo

haber tenido dos conversaciones más con Andrés. Como los pibes, me sentaba en el piso y tomaba nota. No tenía a quién confesarle mi secreto. Me lo guardé.

El no saber fue y es marca en mi vida. La biblioteca me enseñó a hablar y leer literatura de otra manera. Había una ética y una responsabilidad que se hizo carne en los que pasábamos por allí. Se puede saber de historia, de cultura y ser un especialista, pero se comprueba si eso mismo lo podés transmitir, se lo podés contar a los pibes.

Hace un año estaba en Mar del Plata recorriendo librerías, y encontré una nueva edición de "La revolución es un sueño eterno". Luego comenzó una extraña furia por releer "al Andrés", como le decían los pibes. Leí: "Ese Manco Paz", "Hay que matar", "Punto final", "Cría de asesinos", entre varios más. Y me quedé con mi favorita, "Guardia Blanca", una novela irónica que grafica detenidamente el paisaje de un personaje, un país, sus derrotas, con la pluma afilada de un gran escritor.

La novela está dividida en dos partes, abre *Despeñaderos*, una novela corta, y cierra *Guardia blanca*, un cuento largo.

Despeñaderos está protagonizada por Pablo Fontán, nombre del personaje que mira, espera, lee, recuerda y se encuentra con algún amigo en su departamento del barrio de Belgrano, en Buenos Aires. Rivera escribe sobre Fontán: "Es un anciano. Y está solo. Y esa convicción y ese hecho no dibujan una figura patética en el viejo". Desde su ventana mira el Río de la Plata y allí se hacen presente los desaparecidos. En la página veintiuno aparece una fotografía de un grafiti que dice:

Y El Pato?
Y El Chula?
Y Viky?
Y Pablo?
Y Jorge?

Quisiera resaltar algunos detalles orientaron mi lectura. Uno es el gusto que Andrés tenía por el cine. Recordé tarde que los viernes pasaban películas en Bella Vista. Nunca fui. La tapa de la novela editada por Seix Barral es la de la protagonista de la película "El ángel azul".

Aparecen los encuentros con Jorge Onetti, la odisea para verlo, la dictadura de Uruguay y el exilio.

Es imposible no leer, entrelíneas, la carga autobiográfica; detrás del personaje Natalia Duval se entrevé a Susana Fiorito, su compañera de años. Natalia Duval narra su trabajo

al frente de la Biblioteca de Bella Vista. Fontán le cuestiona a Duval el origen de la fortuna familiar y la efectividad del trabajo con los chicos de la zona. "¿Una biblioteca, en un barrio de la ciudad de Córdoba, equivale a La Comuna de París?". Esa mujer de 80 años es también "una respuesta a los que presumen tener respuestas a las preguntas más áridas y desventuradas que puedan concebir los que dicen que así se cocina la Historia".

Hay una operación clara y persistente en Rivera, narrar memoria, escribir los crímenes sin perdón. Rivera nombra a María Marta García Belsunce, Nora Dalmasso, Rosana Galliano, relacionados a la cultura de los *countries*, con los cajoneos del poder en Córdoba, con el dinero que sobrevuela los asesinatos. "Los ricos son diferentes, sí –anota Rivera–. Pero se aburren. Y, entonces, matan."(...) "Emoción, la de matar –sigue–, que se proporcionaron los miembros de las SS y de la Gestapo, los marinos y fusiladores de Trelew. Emoción que viven, hoy, los policías del mundo, no importa el uniforme que carguen, no importa la religión que dicen profesar."

Como parte de su gran obra literaria esta novela narra, a partir de una fragmentación por momentos pictórica, por otros cinematográfica, un *continuum* temático: la explotación y el sometimiento y, como formas de eso, el dinero y el trabajo, el sexo y el crimen, la política.

Vayan por el libro y recuerden que en esta ciudad tuvimos a Marcos caminando con los pibes por las calles de Bella Vista.

Yael Noris Ferri

Nació en la ciudad de Córdoba. Lee y escribe. Practica psicoanálisis en un consultorio de barrio Alberdi. Es autora de la novela: "La torre de ángeles" Ediciones del Callejón. Coautora del libro: "Locura y creación" Xoroi Edicions. Ha publicado diversos ensayos, artículos, reseñas que vinculan literatura /psicoanálisis en revistas especializadas y de cultura en Argentina como en otros países. Investiga sobre el concepto de *Memoria y derechos humanos*, realizando publicaciones como actos en referencia al valor de la Memoria colectiva y a obras literarias que narran el valor del testimonio.

Exploraciones →

En la fila eterna

10.06.2026

David y Pepe, allí de donde no se vuelve

Norberto "Negro" Santellán

En el purgatorio, el tiempo no existe, pero la espera pesa como una eternidad. Allí estaban David Lynch y José "Pepe" Mujica, dos hombres que nunca se habrían cruzado en vida, ahora juntos en una fila que no avanzaba. El paisaje era un gris nebuloso, suspendido entre lo real y lo imaginario, como un sueño que Lynch habría filmado, pero cargado con la densidad humana que Mujica habría narrado. Entre ambos, la eternidad se revelaba como un escenario inesperado, un absurdo lugar al que no sabían cómo habían llegado, mucho menos por qué. David, con su cabello desordenado y su eterna

mirada inquisitiva, encendió un cigarrillo imaginario, el gesto mecánico de quien nunca termina de entender lo que tiene frente a sí. "Curioso lugar, este. ¿No crees? Entre el absurdo y la redención. Todo aquí se siente como un guion que no escribí."

Mujica, con su calma de sabio campesino y su voz áspera como los surcos de la tierra, esbozó una sonrisa irónica. "No sé, gringo. Para mí, el purgatorio siempre fue la vida. Este lugar es apenas una sala de espera... y sin mate." Lynch dejó escapar una risa seca, casi un murmullo. "Sala de espera... Me gusta eso. Aunque nunca creí en nada de esto. En mi mente, esto debería ser nada. Un corte en negro, como al final de una película."

"Yo tampoco creí en estas cosas," replicó Mujica, con un encogimiento de hombros. "A veces pienso que los hombres inventamos el purgatorio porque no soportamos la idea del vacío. Nos da miedo la nada, ¿sabés? Así que llenamos el silencio con colas, pecados y culpas. Un sistema de puntos que ni siquiera nosotros entendemos."

Lynch asintió, mirando al frente de la fila donde una luz, tenue pero constante, parecía llamarlos sin apuro. "Supongo que, como director, debería apreciar el simbolismo de todo esto. Pero no puedo evitar preguntarme: ¿Qué hacemos aquí, si ni siquiera creíamos en este lugar?"

"Capaz que el purgatorio es el consuelo de los ateos," dijo Mujica, con una sonrisa que mezclaba burla y resignación. "Un lugar para reflexionar sobre lo que hicimos, sin que nadie venga a darnos sermones. Y aunque no creo en dios ni en el diablo, me gusta pensar que algo tiene que quedar de todo esto. Algo más que huesos."

"¿Algo como qué?" preguntó Lynch, ladeando la cabeza, como si intentara descifrar una escena complicada.

"Las pequeñas cosas. Una flor que plantaste y alguien regó. Una idea que dejaste y que alguien hizo crecer. Yo nunca fui creyente, pero viví para dejar algo mejor. Aunque sea poquito."

Lynch exhaló el humo imaginario de su cigarro y sonrió. "Es curioso. Yo hacía películas para explorar lo inexplicable, para abrir puertas a mundos extraños. Tú sembrabas para alimentar a otros. Pero al final, los dos tratamos de tocar algo más grande que nosotros, algo que no entendíamos del todo."

"Es que nadie entiende del todo," sentenció Mujica. "Ni los creyentes, ni los ateos, ni los filósofos. Por eso inventamos cosas como esta fila. Nos da tiempo para aceptar que no hay respuestas. Y está bien así."

El director de sueños y el sembrador de utopías compartieron un largo silencio, mirando al frente de la fila, donde nadie sabía quién llamaba ni por qué. Mujica se inclinó hacia Lynch, su voz baja como un secreto compartido. "¿Y si este lugar no es para expiar nada, sino para aprender? Capaz que aquí no nos juzgan; solo nos hacen esperar hasta que entendemos algo que se nos escapó allá abajo." Lynch entrecerró los ojos, como si analizara cada palabra. "Quizás sea eso. Una última película que no se proyecta, sino que se vive."

"¿Y qué hacemos mientras tanto?" preguntó Mujica.

"Hablamos," respondió Lynch. "Que el purgatorio no nos gane." Y así lo hicieron. Hablaron del peso de las sombras y la fuerza de las luces, de los misterios que Lynch nunca resolvió en sus filmes y de los sueños simples que Mujica sembró en la tierra. Entre ambos construyeron una pequeña utopía hecha de palabras, un puente entre mundos que nunca se habrían cruzado. Y si al final de la fila había algo más, no importaba. En ese purgatorio, habían encontrado una respuesta: la espera no era un castigo, sino una oportunidad de compartir.

Norberto Santellán

Norberto "Negro" Santellán (65 años) es un apasionado de la vida, el amor y el arte, y un orgulloso padre de cinco hijos. Lector voraz desde la infancia, encuentra en la música, el cine y la exploración de las artes plásticas su mayor fuente de inspiración y disfrute. No se define como un escritor profesional, sino como un cronista de sus propias sensaciones, uniendo la militancia de sus raíces con la palabra escrita. A través de poemas, crónicas y relatos, plasma las reflexiones y búsquedas que le conmueven el alma. Su escritura es, en esencia, el registro vivo de un hombre que siente de manera profunda y comparte su mirada del mundo

---

Contame-la →

Notas sobre el Festival de Cine de Cosquín 2026

10.06.2026

Paula Arancibia Bravo

FICIC 15 años (Foto: cosquinfilmfest.com)

El **FICIC** cumplió quince años y las salas de Cosquín volvieron a llenarse. Funciones agotadas, estrenos esperados, una programación cada vez más sorprendente. Que todo eso ocurra mientras el INCAA se desfinancia, las escuelas de cine que dependen de él (ENERC) atraviesan una crisis sin precedentes y el cine argentino independiente busca cómo sostenerse sin red no es un detalle menor: es el fondo sobre el que el festival adquiere otro espesor. El **FICIC** no es solo un festival con grandes películas, es un gesto noble en medio del desastre. Es una respuesta.

Hay festivales que parecen armados alrededor de una pregunta que nadie formuló en voz alta pero que sin embargo organiza todo. Esta edición tuvo esa cualidad. Las películas hablaban entre sí: sobre el archivo, sobre lo que sobrevive a la destrucción, sobre los cuerpos que el cine registró y el tiempo fue borrando. Sobre qué se hace con las imágenes que persisten cuando ya no están las personas que las habitaron. Una obsesión compartida que funcionó, en la programación, como un hilo invisible.

Programa de cortos

› ***Entrevistas con fantasmas***

Director: Lincoln Péricles
Año: 2026
Brasil
Duración: 9 min.
Ficción. Documental.

Entrevistas con fantasmas, del brasileño Lincoln Péricles, trabaja con archivo y con cámara presente al mismo tiempo, produciendo una especie de vértigo temporal: una mujer centenaria, un cine que ya no existe, espectadores que sostenían una industria vernácula comprando entradas y participando de sorteos. La pregunta que organiza el corto no se formula nunca en voz alta: ¿cuándo es ahora en una imagen? Esa incomodidad es exactamente de lo que trata.

› Ficha técnica

Guión: Lincoln Péricles
Casa productora: Astúcia Filmes
Producción: Lincoln Péricles
Elenco: Ángeles Pradal, Abian Vainstein, Isabella Ramirez
Fotografía: Claudia Feltrin
Montaje: Lincoln Péricles
Edición: Lincoln Péricles
Sonido: Adryan Copelo
Música: Kiko Dinucci

› *Hablan las aves / Afwenchey Yämwethä*

Director: Rodrigo Montani
Año: 2026
Argentina
Duración: 11 min.
Documental. Experimental

Hablan las aves / Afwenchey Yämwethä, del antropólogo rosarino Rodrigo Montani, es la película más inesperada y también la más alegre del festival. Los pájaros del Gran Chaco hablan. Traducen lo que está pasando con el pueblo wichí, con el bosque seco, con la violencia de la colonización que no terminó hace siglos sino que continúa ahora mismo con otras máquinas y otros nombres. La película está construida sobre pinturas de artistas wichis y en un momento la cámara asciende lentamente sobre uno de esos cuadros y la perspectiva que asumimos es la de un pájaro. No lo dicen. No hace falta. Que sea una película que habla de cosas terribles y que sin embargo produzca alegría,

o algo parecido a la esperanza, no es una contradicción sino una forma de resistencia. El humor no aligera la denuncia: la potencia.

› Ficha técnica

Guión: Rodrigo Montani
Casa productora: AyFuturo!, Ana Apontes
Producción: Ana Apontes, Fernando Restelli, Rodrigo Montani
Elenco: Marcelina Gutiérrez, Sara Díaz, Clara Fernández, Reynaldo Prado, Emilia Ferreira, Laura Prado
Fotografía: Rodrigo Montani
Montaje: Rodrigo Montani, Paula Sánchez Clavijo
Edición: Paula Sánchez Clavijo
Sonido: Fabricio Morás, Rodrigo Montani
Música: Rodrigo Montani, Fabricio Morás
Color: Sujay Iyer

› ***Plan Contraplan***

Directores: Radu Jude, Adrian Cioflâncă
Año: 2025
Rumania
Duración: 22 min.
Documental.

Plan Contraplan, de Radu Jude y el historiador Adrian Cioflâncă, trabaja sobre un archivo fotográfico doble: un fotógrafo estadounidense fotografió la Rumania

comunista en 1985, y la policía secreta lo siguió y lo fotografió a él mientras él fotografiaba. Cuarenta años después, las dos series de imágenes se miran. La estructura es aparentemente simple y el efecto es devastador: en cualquier foto hay algo que duele o algo que hace sonreír, a veces las dos cosas al mismo tiempo y en la misma imagen. Jude monta el archivo con una lógica de yuxtaposición que no ilustra ni comenta sino que produce un nuevo sentido: el chiste es trágico, la tragedia es cómica, y ese cortocircuito es exactamente el punto.

› Ficha técnica

Guion: Radu Jude, Adrian Cioflâncă
Casa productora: Saga Film
Producción: Alex Teodorescu
Elenco: Voice over: Edward Serotta, Diana Mărgărit
Archive photography: Edward Serotta
Edición: Cătălin Cristuțiu
Sonido: Sebastian Zsemlye

Retrospectiva Jerónimo Atehortúa Arteaga: el cine como arqueología

La retrospectiva del cineasta colombiano Jerónimo Atehortúa Arteaga puso sobre la mesa una pregunta que recorre toda su obra: ¿qué dice una imagen sobre la realidad que pretende registrar, y qué dice sobre lo que quedó fuera del encuadre, lo que fue borrado o nunca fue filmado.

› ***Mudos testigos***

Directores: Jerónimo Atehortúa Arteaga, Luis Ospina
Año: 2023
Colombia
Francia
Duración: 83 min.
Ficción. Experimental. ByN.

Mudos testigos —realizada junto a Luis Ospina— reordena el material del cine mudo colombiano sobreviviente en un solo filme. No es restauración ni conservación en el sentido museístico: es reactivación. El archivo se convierte en otra película, una que no existía antes y que sin embargo está hecha de imágenes que sí existieron, que alguien guardó por razones que no siempre conocemos. La disyunción entre sonido e imagen que caracteriza el trabajo de Atehortúa no es un recurso estético autónomo sino una insistencia formal sobre esa misma pregunta: lo que se ve y lo que falta, lo que sobrevivió y lo que no.

› *Accidentes de la historia: ready-made en tres actos*

Director: Jerónimo Atehortúa Arteaga
Año: 2023
Colombia
Duración: 63 min.
Digital. Experimental.

Accidentes de la historia: ready-made en tres actos se proyectó con música en vivo de Marcos Ramírez, Augusto Mammana y Hernán Ramos en el Teatro El Alma Encantada. Hay algo en la combinación de imagen de archivo y música en tiempo real que produce una experiencia difícil de trasladar a palabras: la película deja de ser un objeto fijo y se convierte en algo que ocurre una vez y no vuelve a ocurrir exactamente igual. Eso también es una declaración sobre el tiempo y la memoria.

› Ficha técnica

Guión: Jerónimo Atehortúa, Juan Sebastián Mora
Casa productora: Invasión Cine
Producción: Jerónimo Atehortúa, Juan Sebastián Mora
Montaje y Edición: Juan Sebastián Mora

› ***Una película (secreta)***

Director: Jerónimo Atehortúa Arteaga
Año: 2025
Colombia
Duración: 23 min.
Digital. Experimental.

Una película (secreta) cierra la retrospectiva y la sintetiza. Es un collage construido sobre fragmentos del cine mudo colombiano —*Alma provinciana, Bajo el cielo antioqueño, Como los muertos*— en diálogo con los estudios del movimiento de Muybridge y Marey. La película trabaja con la idea de que en el interior de cualquier film anida otra: Atehortúa no profana el archivo sino que lo fagocita, lo reorganiza, lo hace hablar de otra manera. Las historias que convoca —un patrón y sus trabajadores, una mujer víctima de la violencia, un *dandy* que atropella a un niño— parecen desconectadas entre sí y sin embargo comparten un secreto que la película nunca termina de revelar del todo. Esa postergación no es un defecto sino el método: hay verdades que se deslizan entre los fotogramas y que solo se vuelven visibles en el montaje, en la fricción entre una imagen y la siguiente.

› Ficha técnica

Guion: Jerónimo Atehortúa, Juan Sebastián Mora
Casa productora: Invasión Cine
Producción: Juan Sebastián Mora, Jerónimo Atehortúa
Montaje y Edición: Juan Sebastián Mora
Sonido: Diana Martínez, José Delgadillo, Mercedes Gaviria
Música: Carlos Quebrada
Color: Nicolás Pinzón

› ***Las muertes de Chantyorinti***

Director: Hermes Paralluelo
Año: 2024
España
Duración: 75 min.
Ficción. Documental. ByN.

Hermes Paralluelo filma en el umbral. Sus películas anteriores —*Yatasto, No todo es vigilia*— ya lo mostraban: una cámara que aprende a moverse al ritmo de sus protagonistas, que se adapta a sus tiempos en lugar de imponerles el tiempo del cine. *Las muertes de Chantyorinti* lleva esa ética a un territorio diferente, más cercano al trance que a la observación.

Chantyorinti es una comunidad guaraní de Bolivia. La película trabaja con la idea de que los muertos no se van del todo, que hay un período en el que siguen presentes entre los vivos de maneras que el cine puede registrar —o al menos rozar— sin necesidad de explicar ni traducir. La cámara de Paralluelo no documenta desde afuera sino que acompaña desde adentro, con una paciencia que se parece al duelo. Lo que produce no es exotismo ni denuncia sino algo más difícil: la transmisión de una forma de estar en el mundo que es completamente ajena y que sin embargo, en la experiencia de verla, se vuelve extrañamente próxima.

El título en plural importa: no la muerte sino las muertes. La muerte como proceso, como tránsito, como algo que ocurre más de una vez y de más de una manera. Esa multiplicidad es la que organiza la película.

› Ficha técnica

Guion: Hermes Paralluelo
Casa productora: Fundación Iquanima, Artefacto films
Producción: Raul Arqueros, Jorge Caballero
Elenco: Chantyorinti – Luis Aventi Vásquez, Jeremías Aventi López, Cecilia López Delgadillo
Fotografía: Ezequiel Salinas
Montaje: Hermes Paralluelo
Sonido: Federico Disandro
Música: Ignacio Álvarez Fernández

› ***Para hacer una película solo hace falta un arma***

Director: Santiago Sein
Año: 2026
Argentina
Duración: 159 min.
Documental.

En 2019 aparecieron en la Universidad Nacional de Córdoba decenas de latas con películas realizadas por estudiantes de la Escuela de Cine entre los años sesenta y

mediados de los setenta. Se creía que habían sido destruidas durante la última dictadura. Nadie sabía que estaban ahí.

Santiago Sein tomó ese hallazgo y construyó algo que no es exactamente un documental sobre el pasado sino una intervención sobre el presente: una lección de montaje, una arqueología del deseo político, una forma de decir esto también existió y esto también nos pertenece. Hay imágenes filmadas desde un tren que va hacia Buenos Aires a recibir a Perón, con gente en los andenes de Córdoba saludando con esperanza. Hay apariciones de Agustín Tosco, de Roberto Videla, de Daniel Salzano. Hay tres fantasmas que organizan la trama: Rodolfo "Rudy" Wratny y dos estudiantes de cine franceses, Pierre Vigier y Gerard Guillemot, que en algún momento de esos años estuvieron acá filmando, soñando, creyendo que otro mundo era posible.

Lo que hace Sein con ese material es lo mismo que hacen muchos de los cineastas que reunió esta edición del festival: darle un nuevo tiempo a las imágenes. Ponerlas en diálogo con el presente. Preguntarles qué tienen para decir ahora, no en 1970, no en 1975, sino ahora mismo, mientras salimos de la sala y volvemos a las calles. La dictadura intentó destruir esas latas. No pudo. Y esa es la película también: el hecho de que estén ahí, proyectadas en el Microcine Adalberto Nogués de Cosquín, en este momento político en que nuestra cultura vuelve a estar amenazada por otros mecanismos pero con la misma lógica de siempre.

› Ficha técnica

Guión: Santiago Sein
Casa productora: Punto de Fuga Cine – DEEFE Cine
Producción: Ana Lucía Frau, Eva Cáceres – Jefa de producción: Eugenia Monti
Elenco: Alberto Perona, Fernando Cots, Ana Mohaded, Roberto Videla
Fotografía: Marcos Rostagno
Montaje: Lucía Torres Minoldo (EDA)
Edición: Lucía Torres Minoldo (EDA)
Sonido: Atilio Sánchez (ASA)
Color: Ezequiel Salinas (ADF)

› ***Los días posibles - Trilogía sobre la ternura***

Director: Rodrigo Guerrero
Año: 2026
Duración: 65 min.
Ficción

Rodrigo Guerrero filmó en la peatonal del microcentro de Córdoba. Un hombre reconoce a otro a la distancia. Se conocen desde la adolescencia, hace veinticinco años que no se ven. Deciden tomar un café. Lo que sigue no voy a contarlo: la película tiene estreno inminente en las salas de la provincia y merece ser vista sin anticipaciones. Sí vale decir que la decisión de no cortar, de quedarse en el plano general, de dejar que el tiempo de la película sea el tiempo de las personas y no el tiempo del montaje que acelera y resume, es una decisión política además de estética.

En este momento, en este país, en esta provincia, la ternura también es una posición. Filmar dos hombres que se reencuentran y no saben bien qué hacer con lo que sienten, sin juicio y sin subrayado y sin resolución fácil, es un acto de confianza en el espectador y en la vida. Que esto sea solo la primera entrega de una trilogía genera una expectativa enorme.

› Ficha técnica

Guion: Rodrigo Guerrero, Martín Suárez, Mariano Burgos, Carolina Cismondi, Emma Piatti
Casa productora: La Buena Hora Cine
Producción: Rodrigo Guerrero, Renata Falchetto
Elenco: Martín Suárez, Mariano Burgos, Carolina Cismondi, Emma Piatti
Fotografía: Gustavo Tejeda
Montaje: Ismael Zgaib
Edición: Ismael Zgaib
Sonido: Erwin Otoño

Música: Hipnótica
Color: Gonzalo Greco

Esta fue la edición número quince del **FICIC**. Quince años es mucho tiempo para un festival independiente en Argentina. Que siga existiendo, que las salas se llenen, que haya retrospectivas y estrenos y películas que preguntan cosas difíciles sin apurarse a responderlas, es una buena noticia en medio de muchas malas. Las imágenes que sobreviven siguen preguntando. El cine, cuando es bueno, no cierra nada. Sigue abriendo.

Paula Arancibia Bravo

Hashtag Sumaj →

La literatura en tiempos de pasión

10.06.2026

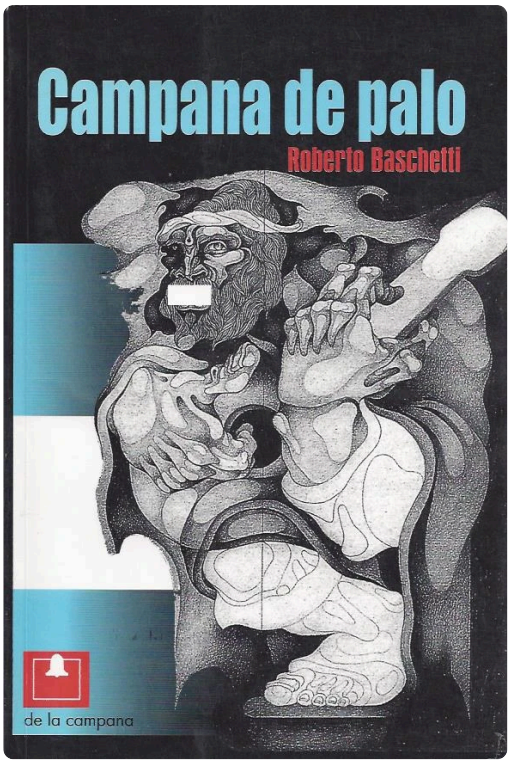
Luis Rodeiro

Horacio González, uno de los grandes pensadores argentinos, sugería que era necesaria una reescritura de la historia de la lucha armada y además con una valoración muy probablemente positiva. Hay quienes lo señalan como una suerte de error histórico, pero no es mi propósito hoy analizarlo desde la historia política del país. Más allá de las críticas políticas, que he ejercido en distintos textos, lo que quiero recordar es el hecho social de un compromiso, de una pasión, que contagió principalmente a amplios sectores de la juventud, pero que trascendió hacia una sociedad que resistía la nueva y vieja dictadura. Hubo pasión y esa pasión dejó el dolor inmenso de 30 mil desaparecidos y el testimonio de los que dieron la vida por una causa. Sería injusto decir que esa pasión fue solo montonera. Otras organizaciones, incluso no guerrilleras, aportaron lo suyo. Cincuenta años después es memoria viva todavía.

En todas las luchas populares, en todos lados donde se desarrolló una experiencia de lucha popular, cuando era intensa, se reflejó siempre en la poesía y en textos literarios que evocaban acciones heroicas y recordaban a sus mártires, escritas por inmensos autores. Por reconocidos y por noveles poetas, que en muchos casos, es posible que hayan sido sus primeras poesías. La guerra civil española está repleta de cantos libertarios.

Este tema me nace de un libro, que me regaló el amigo Pérez Villalobos, del que había sentido hablar, pero no había leído: *Campana de Palo*, de Roberto Baschetti que fue publicado en el 2000 y reunía una inmensa colección antológica de poemas, relatos y canciones de 35 años de lucha (1955-1990, edición ampliada), que habían surgido en la historia de un

peronismo que resistía, a pesar de sus muertos, de sus torturados, de sus presos, convencido que esa literatura apasionada, servía para creer, recordar, hacer memoria, según sus propias palabras. El título elegido por Baschetti evocaba al Martín Fierro, cuando decía: "Para él son los calabozos, / para él las duras prisiones, / en la boca no hay razones / aunque la razón le sobre; / que son campanas de palo / las razones de los pobres". Su tapa, como no podía ser de otra manera, mostraba un dibujo vigoroso de Ricardo Carpani.



La sorpresa, que motivó aún más mi obligación de traerlo a la memoria en esta ocasión, fue que encontré varios textos míos, escritos en la cárcel y firmados con un seudónimo preventivo –M. Josana- y que luego, ya libre, recogí en mis libros navegantes.

***

Ahora, sólo aporto recuerdos de un tiempo de violencias, desde la literatura. La palabra, la tienen los poetas consagrados y los escritores nóveles y su pasión poética en aquellos tiempos violentos. Más allá de los criterios políticos e incluso de su calidad, es lo que traigo subrayado. Poesía militante, la define Baschetti. No tengo más remedio que elegir algunos textos, siguiendo el correr del libro. Son muchos, desde Evita a Serrat. La pasión hecha verso. Y cito un anónimo, escrito a fines de 1955, durante la dictadura que se llamó a sí misma Revolución Libertadora y que el pueblo rebautizó como Revolución Fusiladora: "Que hay libertad nos dicen diariamente / en discursos, arengas y sermones / y lo afirma una prensa complaciente / mientras llenan de gentes las prisiones". Baschetti, después de citar textos de Evita, del general Valle encarcelado y fusilado, de Cooke, se detiene en José María Castiñeira de Dios, poeta, escritor, discípulo de Marechal, Premio de Literatura de la Ciudad de Buenos Aires, con su obra *Del ímpeto dichoso*, donde exclama: "Yo era en un tiempo / Juan Pueblo... / ahora soy Juan Guerrillero". No lo recita en los setenta, tiempo de guerrilla; lo dice en 1957, tiempo de resistencia. "Hoy mi patria es un frontón / de muerte y fusilamiento; / los chacales se alimentan / con sangre de nuestros muertos, / pero mi pueblo está firme / y ellos temblando de miedo".

***

Francisco "Paco" Urondo, nació en 1930, poeta, periodista, escritor y guionista argentino, figura clave de la literatura de los años '60 y '70. Autor del libro *La Patria Fusilada*, una larga entrevista a los sobrevivientes de la Masacre de Trelew. De la poesía y la literatura pasa a formar parte de la guerrilla y fue fusilado por la dictadura cívico-militar, en 1976. Su poesía militante, se mantiene tanto en su vida de poeta como en la de guerrillero. Baschetti rescata su poesía dedicada a Raquel Liliana Gelin, guerrillera fundadora de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), muerta en un tiroteo con la policía. Paco grita poéticamente: "Como un viejo guerrero, tirando / un manojo de luz a la cara / de los sombríos, ha muerto / una chica de veinte años; / pudo ser mi hija. Avilantez / sobrevolaban su vuelo, amarraron / su aire, no es la muchacha / colgada del frágil designio // Aquí habrá batalla como en los campos / de Córdoba, rayo de dolor, escalofrío / donde murió valientemente una chica / de veinte años; hijlta mía, / palomita tremenda, duérmase / mi niña, duérmase mi son que ya nadie / la va a molestar. El Cuco será derrotado / y sus hermanitos y padres cuidarán / de su jardín, regirán los reflejos de su pasado. // Que haya paz en su memoria / por la que vive. Que haya eterna / gratitud por su generosidad eterna. //

***

Vicente Zito Lima, un luchador incansable en defensa de los derechos humanos, defensor de presos políticos, pero fundamentalmente poeta, escritor y periodista, nació en 1939 y falleció en 2022. Recibió el Premio Literario Rosa de Cobre. Fue rector de la Universidad de las Madres. Baschetti rescata de él una oración leída en la tumba de María Angélica Sabelli, guerrillera de la FAR, detenida en 1972, salvajemente torturada y asesinada en la Base Almirante Zar de Trelew. En algunos de sus párrafos de la oración que Zito le dedica dice: "Señor no sé si María Angélica creía / o no creía en vos / tampoco sé si al final / eso sirve para algo / pero no dudo que estuviste a su lado / cuando la torturaron / en la comisaría de Villa Martelli / y que fuiste vos quien trajo / un poco de paz / a su cuerpo enloquecido / por la picana / Señor ella tenía 20 años el pelo negro / y alguna vez había escrito en las paredes: / Perón Vuelve / como quien dice / vuelve la alegría, / vuelve a limpiarse un poquitito / el cielo / o mejor aún como quien siente / que la patria es un grito / que no cesa / un murmullo / un aliento que tiembla / una arenita que se queda / para siempre en los dedos / Señor recuerdas / cuando en la cárcel de Villa Devoto / ella se subía a / la ventana / y miraba / miraba la muerte / que le venía pronto ? / Miraba / esos pasos que no daría? / Ese mar silencioso que la esperaba? / ... / Señor, primero fue un tiro en el brazo / después le destrozaron la nuca / y aunque ya estaba muerta / volvieron a pegarle un balazo / en la cabeza / ... / la sonrisa de quien tenía 20 años el pelo negro / alguna vez había escrito en las paredes en los pisos / su grito de vida / su grito de tempestad / su grito por el grito de los 16

asesinados / por su sangre en las paredes en los pisos / en las caras en las manos en el país / Señor, la joven viajera no se resigna / no se resignará Señor / ¿Señor esperas de nosotros el olvido? / el olvido Señor? / y así perder el amor de ella? / y así perder la revolución de ella?" / (...).

***

Fermín Chávez, un reconocido historiador revisionista, no puede guardar silencio ante el asesinato -en 1974- de Julio Troxler, militante peronista, sobreviviente de la masacre ordenada por la dictadura en los basurales de León Suarez en 1956. Su poesía se titula "Paredón de Barracas" y dice: "Cuando te mataron / sabían por qué. / Te maniataron para desangrarte / por una cosa que empieza con P / (...)". Sin duda, en ese tiempo del a favor o en contra, la literatura de esos tiempos violentos tuvo una referencia en Perón. Montoneros, FAR y FAP, lo tenían –más cerca o más lejos- como referente. Ramiro de Casabellas, periodista que fue director del diario *La Opinión,* le dedica a su muerte una elegía: "Yo no sé, General, en que andaba usted ahora / si a derecha o a izquierda, si en paz o en la guerra / pero eso de venir a morirse en su tierra / es cosa de gigantes, bella y desoladora // (...) / Yo no sé, General, no sé más que inclinarme / al lado de su muerte de patriota y de amigo. / Yo no era de los suyos, por eso se lo digo / por eso la elegía, por eso el acercarme // Yo no sé, General, si usted partió contento, / bajo la lluvia gris del otoño. No sé. / Pero ese mismo día mi juventud se fue / en la ruda cureña batida por el viento".

***

Quizás muchos no lo sepan, pero el que se une a esta antología de la poesía en tiempos violentos, fue el uruguayo Mario Benedetti, que espía desde su paisito, un 25 de mayo de 1973, a los "buenos y mejores aires". Y dice: (...) "el pueblo andrajoso y bienaventurado / regresa con su olor que acalambra al barrio norte / con su miseria que asusta a los miserables / con su hambre que aterra a los dietistas del imperio // el pueblo regresa puteando alegremente / desanda sus lunas de humillación / traga las desventajas y las muertes / rescata consignas de las alcantarillas / y las escribe a lo ancho del cielo / le da al bombo con su más generoso rencor / y despliega la enorme pancarta de los montoneros / desde la casa rosada donde tiene lugar el exorcismo / hasta la verde memoria del queharán // (...) / por la perpetua Rivadavia / ruedan colmados semi remolques / generaciones casi repletas // frente a los enarbolados rostros de Trelew / hombres condecorados por el aguante y la osadía / dejan en desconsolados desconsuelo / broten por fin los vivos y las lágrimas // (...) / después de todo no está mal / que en su primera faena de poder / el pueblo alias la mersa haya

buscado por sí mismo / con más intuición que las computadores políticas / y con más sinceridad que los partidos electrónicos / la libertad para los suyos / (...) //"

***

No faltaron religiosos, en esta antología de poemas, relatos y canciones en tiempos de pasión. El cura Mugica, también asesinado por su compromiso con los pobres, escribe en su Meditación en la Villa: "Señor, perdóname por haberme acostumbrado / a ver los chicos, que parecen tener ocho años y tienen trece // Señor, perdóname por haberme acostumbrado / a chapotear en el barro: / yo me puedo ir, ellos no. // Señor, perdóname por no haber aprendido a soportar / el olor de las aguas servidas, / de las que puedo prescindir y ellos no // Señor, perdóname por encender la luz / y olvidarme / de que ellos no pueden hacerlo. / Señor, yo puedo hacer huelga de hambre / y ellos no, porque nadie hace / huelga con su hambre. // Señor, perdóname por decirles / 'no sólo de pan vive el hombre'/ y no luchar con todo para que / ellos rescaten su pan // Señor, quiero quererlos por ellos y no por mí. / Ayúdame. // Señor, sueño con morir por ellos / ayúdame a vivir para ellos. / Señor, quiero estar con ellos la hora de la luz. / Ayúdame".

***

No faltó un obispo, que estaba consustanciado con los pobres. Enrique Angelelli, asesinado en esos tiempos de violencia. Cuando todavía no era obispo en La Rioja, y recorría las calles de su Córdoba apoyando a los trabajadores que resistían a la dictadura, solía visitarnos en la Cárcel, donde un grupo de compañeros estábamos encerrados como presos políticos. El Pelado, como le decíamos, escribió: "Nadie quiere matar a otro hombre, eso no está en la naturaleza humana. Por eso cuando nos encontramos con un juventud casi comenzando a vivir, que no está mezclada con los intereses, la trenzas y los juegos de los adultos, que es capaz de derramar su propia sangre –aunque se pueda discutir si el método que usa es equivocado- esa es un sangre que hay que respetar para poder escuchar la voz que tiene adentro. La voz que dice que algo no camina en esta sociedad. No nos rasguemos las vestiduras. No condenemos. Vayamos a las causas...".

***

En nombre de esos presos que el Pelado Angelelli visitaba, que en su mayoría veníamos de un cristianismo renovado, escribí una tarjeta de Navidad, en la de 1979, y que supo ilustrar mi hermano. Baschetti, buscador, la encontró. Era una carta, desde la cárcel, que comenzaba así. "Compañero, te escribo porque tengo una noticia para darte. // La María va a tener un hijo. Puede que nazca como para el 25. La patrona la echó porque

dice que es 'natural' y no vaya a ser que sea un mal ejemplo para sus hijas. Y la pobre está meada por los perros porque para colmo la desalojaron de la villa por orden del Ministro de Bienestar y anda buscando conchavo donde la puedan aguantar. // El José, con la carpintería, no tiene ni para pagar una partera y para peor no pasa lola con los días de huelga. Y en la maternidad no hay turnos hasta febrero. Algunos vecinos le dicen que aborte nomás. Pero vos sabés como es la María y dice que quiere ponerle Jesús. Y yo que la aprecio, desde la cárcel poco es lo que puedo hacer. Pero he hecho correr la bola entre los cumpas –todos delincuentes, por supuesto- y aunque sea un portal van a expropiar para que nazca el Jesús. Yo tengo unas ganas bárbaras que se apuren porque ya faltan pocos días. Ya le afanaremos algunos juguetes también. La carne y la leche seguro que están. Si estuviere el Hombre y Evita viviera qué distinto sería todo. // Vos desde allá, lo que puedas hacer, hacé y Feliz Navidad". Estaba firmado por Fierro, Guzzo, Vélez. Liprandi, Losada, Soratti y yo. Sorpresa de encontrarla, ahora, en la antología de Baschetti y sorpresa anterior porque la encontró, cuando recuperamos la libertad, en una pared del estudio de Gustavo Roca, el amigo, compañero y abogado defensor.

***

Enrique Juárez, obrero, delegado de Luz y Fuerza, dirigente de la Juventud Trabajadora Peronista (JTP). Detenido y asesinado el 10 de diciembre de 1976, comienza su texto, con un poema entrecomillado que ignoro si le pertenece o lo hace suyo. Dice así: "Vamos, Patria / a caminar, yo te acompaño. / Yo bajaré a los abismos que me digas. / Yo beberé tus cálices amargos. / Y me quedaré ciego para que tengas ojos / Yo me quedaré sin voz para que tú cantes. / Yo he de morir para que tú no mueras".

***

Y la pasión atravesó fronteras. Una vez, el mismo Joan Manuel Serrat, llegó a cantar –pocas veces es cierto- un poema que tituló "La Montonera", que decía: "Con esas manos de quererte tanto / pintaba en las paredes 'luche y vuelve' / manchando de esperanzas y cantos / las veredas de aquel '60. // Con esas manos de enjugar sudores, / con esas manos de parir ternura / con esas manos que envolvieron / la fe en la nueva primavera / bordaba la esperanza montonera. / Con esas manos que pintaban / la historia de celeste y blanco / con esas manos de quererte tanto // (...)".

Roberto Baschetti (Foto: Tiempo Argentino)

El trabajo de Baschetti está repleto de estas letras de pasión, pero es hora de terminar. Y lo hago, con una poesía de Alejandro Alonso, un integrante del Movimiento de Lisiados Peronista, que después de la noche oscura, repartía sus versos en los colectivos de Buenos Aires. Lo título "Hijos de un Derrota" y no está falto de pasión: "Más allá de los sollozos, de las venas abiertas, / más allá de nuestra incertidumbre / es cuando la pasión convoca a la alegría / y muestra la belleza hasta las ruinas. / Nosotros, hijos de una derrota, / constructores del sueño y su intento, / paridos en décadas rebeldes / la sangre en torbellino y el espera. / Por suerte, Señor está el deseo / invocando la vida a cada rato / haciéndonos amigos de los miedos / y cantando retruco al desengaño. / Que rara emoción que nos transita / preludiando el amor y su quimera / venciendo a tantas noches y a su ocaso. / Nosotros, hijos de una derrota, / que lo vayan sabiendo los perversos, / los idiotas, / con la dulce señal del optimismo / seguiremos sembrando en primavera.

Luis Rodeiro

Exploraciones →

Kultur Ensemble, polca y cancán en tierra cuartetera

10.06.2026

Gabriel Abalos

El Goethe-Institut Córdoba y la Alianza Francesa de Córdoba inauguraron en la ciudad de Córdoba, en Ayacucho 46, sede de la Alianza, el nuevo *Kultur Ensemble*, una nueva entidad donde colaborarán estrechamente las dos importantes instituciones culturales europeas.

Esto es fruto de un acuerdo bilateral firmado en 2019 por la entonces canciller alemana Angela Merkel y el presidente francés Emmanuel Macron. Tras el Tratado del Elíseo, la asociación entre Alemania y Francia se profundizó con la firma del Tratado de Aquisgrán, que previó la creación de institutos culturales franco-alemanes (DFKI) bajo el nombre de *Kultur Ensemble*. Este prevé, entre otras cosas, una cooperación más estrecha en los ámbitos de la educación, la integración y la cultura. El tratado acordó la creación de estas unidades franco-alemanas en ciudades donde ya están funcionando, como Bichkek (Kirguistán), Palermo (Italia), Ramallah (Territorios Palestinos), Atlanta (Estados Unidos) y ahora Córdoba (Argentina).

En Córdoba, el *Kultur Ensemble* local inauguró el pasado miércoles 27 de mayo, con presencia de autoridades y representantes diplomáticos de ambos países y de Córdoba, y junto a invitados del ámbito cultural y artístico, así como representantes de la prensa. Su sede es en Ayacucho 46, propiedad de la Alianza Francesa, donde ya conviven dos entidades históricas y tradicionales de Córdoba en materia de institutos culturales europeos: los dueños de casa y el Instituto Goethe.

Elaboramos un conjunto breve de preguntas para hacérselas a las dos personas que llevan la batuta del *Ensemble*, **Cynthia Leroux**, directora de la Alianza Francesa de Córdoba, y **Gonzalo Oyola**, director del Goethe-Institut Córdoba. Los representantes de ambos países en Córdoba, en términos culturales, puntualizaron sus respuestas a preguntas que apuntaban a saber si la flamante entidad europea y bi-nacional –la tercera pata serán las entidades de gobierno de Córdoba y sus diversas áreas y espacios culturales– aspiraba a construir nuevas interacciones con el medio a partir de esta nueva identidad institucional; si en sus planes había lugar para las culturas populares o seguirían un concepto cultural más académico, clásico, intelectual. Nos interesaba asimismo saber si se imaginaban cosas tales como hacer conocer mejor en Europa la producción cultural local, en términos literarios, artísticos; por ejemplo, el encargo de una producción plástica, audiovisual, o una edición bilingüe de poetas y autores de Córdoba, o producciones discográficas de músicos locales, entre otras

cosas. También nos interesaba conocer algunos aspectos del funcionamiento del proyecto conjunto.

Gonzalo Oyola caracteriza al proyecto como "el paso de una lógica de coexistencia a una de cooperación" y apunta a "la consolidación de un polo europeo de producción y mediación cultural en la ciudad." Afirma que el *Kultur Ensemble* se propondrá servir asimismo como "plataforma de proyección de artistas de Córdoba y la región", tendiendo a "visibilizar la producción local en contextos europeos".

Por su parte, **Cynthia Leroux** apunta que "el público va a poder disfrutar de un lugar totalmente renovado, gracias a subvenciones tanto de Francia como de Alemania. Un lugar que está pensado como un tercer lugar, es decir, espacios que comuniquen, entre ellos, por ejemplo, el café y la mediateca, el café con el hall cultural. Entonces, yo creo que eso es bastante original dentro del paisaje de los institutos culturales de Córdoba." También señala la directora de la Alianza que el *Kultur Ensemble* no representa una fusión, ya que "siguen existiendo la Alianza Francesa de Córdoba y el Goethe Institute Córdoba, ambos totalmente autónomos a nivel jurídico."

En lo que respecta a la actividad que traerá este nuevo centro cultural, ya se han sellado alianzas con instituciones como la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), el Cineclub Municipal Hugo del Carril y el IES Zipoli, entre otras. Este junio contiene eventos como el Ciclo de Cine Franco-Alemán, habrá un Encuentro gastronómico franco-alemán, se harán conciertos de música coral y de cámara con repertorios de compositores argentinos, franceses y alemanes.

A continuación, compartimos las respuestas de ambos representantes culturales a las siguientes preguntas:

1. Tanto el Instituto Goethe como la Alianza Francesa son dos entidades culturales tradicionales de la ciudad de Córdoba. ¿Cuáles serían los cambios más notables para la sociedad local que supone esta especie de "fusión" de dos entidades culturales europeas?
2. Desde el punto de vista operativo, hacia dentro, ¿cómo ha sido establecida la línea que determina la independencia de cada uno de los "socios" en este emprendimiento institucional, respecto a cuestiones edilicias, a la administración de las clases de idiomas, a la existencia de iniciativas "más alemanas", o "más francesas", o el predominio de iniciativas conjuntas?
3. ¿Podría intentar definir los objetivos culturales de la institución, en término de actividades consideradas culturales cuando se echa una mirada al medio? ¿Y comentar si se incluye un interés por las "culturas populares" o se considera un

concepto cultural más profesional, más académico, que circula en un espacio de consagración y de educación más desarrollado?

4. ¿Existen proyectos conjuntos tendientes a hacer conocer mejor en Europa la producción cultural de local, en términos literarios, artísticos, y todo lo que quepa de cultural en los objetivos de *Kultur Ensemble*?
5. ¿Hay planes de estímulo a la actividad cultural de Córdoba, como, por ejemplo, el encargo de una producción plástica, audiovisual, o una edición bilingüe de poetas y autores de Córdoba, o producciones discográficas, etc?

Cynthia Leroux

1. Creo que hay dos grandes cambios que vienen de esta, entre comillas, fusión del Goethe con la Alianza Francesa de Córdoba. Es que, primero, el público va a poder aprovechar de un lugar totalmente renovado, gracias a subvenciones tanto de Francia como de Alemania. Un lugar que está pensado como en tercer lugar. Es decir, espacios que comuniquen, entre ellos, por ejemplo, el café y la mediateca, el café con el hall cultural. Entonces, yo creo que eso es bastante original dentro del paisaje de los institutos culturales de Córdoba.

Y segundo, quizás para la parte más institucional, cuando se va a tratar de proyectos culturales, va a ser mucho más fácil para las instituciones locales, al tomar contacto con la Alianza Francesa, por ejemplo, tomar también contacto con el Goethe. Así que eso es bueno como también decir que ambos vamos a estar conectados en cuanto a los proyectos culturales que nos pueden proponer desde la ciudad.

2. La independencia de cada socio de este proyecto institucional es muy importante, teniendo en cuenta que, primero, el *Kultur Ensemble* no tiene persona jurídica. Sigue siendo la Alianza Francesa de Córdoba y el Goethe Institut Córdoba. Entonces, a nivel jurídico, somos totalmente autónomos. Y en cuanto a lo del edificio, eso, bueno, todo el proyecto empezó en el 2019, en que hubo los primeros planes de lo que iba a ser el *Kultur Ensemble* Córdoba, y también como el despacho de los diferentes espacios, lo que iba a ser alemán y lo que iba a ser francés, entre comillas, pero cabe destacar que, el edificio, la casa de Ayacucho 46, sigue siendo propiedad exclusiva de la Alianza Francesa de Córdoba. Ahora tenemos un convenio, un acuerdo de *partnership*, que ha sido firmado hace unas semanas ahora, y, a través de este acuerdo, sabemos cómo debemos trabajar, con qué objetivos también, y además tenemos un documento, un marco cuadro, que nos permite ahí vivir juntos en, como de manera sana, diría yo, y lo que es el caso, de hecho, nos llevamos muy bien todos.

En cuanto a la administración de los cursos de lengua, igual seguimos cada uno con su actividad. La Alianza Francesa tiene cursos online y presencial. El Goethe Institut Córdoba, solamente online. Y en cuanto a iniciativas más alemanas o más francesas, es muy importante decir que cada uno vamos a seguir con una programación cultural, primero, por nuestra parte, y después vamos a tener la programación cultural del *Kulture Ensemble*. En este caso, la idea es siempre tener tres pilares, un pilar francés, un pilar alemán y otro argentino.

Y que todo sea siempre como equilibrado. No hay ninguno de estos tres países que

debe ser más importante el uno a comparación del otro.

3. Digamos que el objetivo cultural del *Kultur Ensemble* es de tener un programa cultural franco-alemán en conjunto. El Goethe Institut y la Alianza Francesa se comprometieron mediante proyectos conjuntos en el marco de sus respectivas misiones, al intercambio cultural y educativo, y al debate sobre Europa, así como a la conexión de actores alemanes y franceses, también con la inclusión de actores del país anfitrión, o sea, Argentina. En cuanto a lo que se considera como cultura, al menos yo hablo de parte de la Alianza Francesa, pero nunca se va a hacer una diferencia entre, supuestamente, una cultura elitista y una cultura popular. Tomo diferentes ejemplos, pero la alianza francesa, por ejemplo, cuenta con un coro, el coro de la alianza francesa de Córdoba. Y también estamos superabiertos a cualquier lenguaje artístico, aunque, por supuesto, la conjugación se piensa como un laboratorio cultural, sería interesante tener una perspectiva innovadora al respecto. Siempre estudiamos a nuestros públicos y sabemos que pueden ser bien diferentes, así que queremos tener el lenguaje cultural que nos permite hablar a cada capa de la población de Córdoba.

4. La idea es que, a través de los proyectos culturales que tenemos como *Kultur Ensemble*, siempre es el diálogo entre artistas alemanes, franceses y locales. Así que no teníamos proyectos, así como tal, para hacer conocer la producción cultural cordobesa en Europa. Sin embargo, todas nuestras acciones hacen que un diálogo se esté tejiendo entre artistas de todos los países y eso permite, a mediano o a largo plazo, que hayan artistas cordobeses que puedan, por ejemplo, viajar a Francia o Alemania. Y es lo que nos que nos gusta y está también en el corazón de nuestro proyecto.

5. A veces, los proyectos que llevamos a cabo hacen que, efectivamente, pedimos producción culturales de parte de artistas de Córdoba. Un ejemplo de un proyecto que se va a llevar a cabo en pocos meses. Nosotros desde Córdoba, desde el Goethe Institute y de la Alianza Francesa, preparamos un proyecto para el cual recibimos un fondo, que es el fondo cultural franco-alemán, que viene del Instituto Francés y del Ministerio alemán, y nuestro proyecto ha sido seleccionado. Este proyecto se llama *Rumores en Movimiento: Inmigración, cultura y desinformación*. Así que vamos a pedir, efectivamente, producciones culturales, primero a un director de documentales y luego también a un artista digital.

También vamos a trabajar con otras instituciones públicas que trabajan con migrantes aquí en Córdoba. Y estamos en contacto con asociaciones en Francia y Alemania. Todo esto lo menciono para decir que sí, que trabajamos en conjunto con artistas de la escena cordobesa, y la idea es poder demostrar también que hay mucho talento por acá y que eso puede dialogar con un proyecto a nivel europeo.

Gonzalo Oyola

1. El principal cambio radica en el pasaje de una lógica de coexistencia a una lógica de cooperación estructural. Tanto el Goethe Institut como la Alianza Francesa tienen una larga trayectoria en Córdoba, con perfiles reconocibles y públicos propios. El *Kultur Ensemble* no diluye estas identidades, sino que las pone en diálogo de manera sistemática. Para la sociedad local, esto se traduce en una oferta cultural más amplia, más diversa y, bueno, sobre todo, más interconectada. Se abren espacios donde las perspectivas alemanas y francesas no solo coexisten, sino que se cruzan y generan nuevas propuestas.

Además, permite optimizar recursos y potenciar el impacto de las actividades culturales, consolidando un polo europeo de producción y mediación cultural en la ciudad.

2. Desde el inicio, el proyecto se diseñó sobre un equilibrio claro entre autonomía e integración. Cada institución mantiene su identidad jurídica, su estructura de gestión y sus áreas específicas de responsabilidad. Por ejemplo, en la enseñanza de idiomas donde los programas y certificaciones siguen siendo propios de cada institución. Al mismo tiempo, se han creado espacios compartidos y mecanismos de coordinación que permiten desarrollar una programación cultural conjunta. En términos de edificios, esto se traduce en una convivencia en un mismo espacio que favorece el intercambio y la visibilidad mutua.

En cuanto a contenido, coexisten iniciativas más vinculadas a cada país con proyectos concebidos desde el inicio como colaboraciones. El objetivo no es homogeneizar, sino generar una dinámica flexible, donde la cooperación sea la regla y la especificidad sea un valor.

3. Los objetivos culturales del *Kultur Ensamble* parten de una concepción amplia y contemporánea de la cultura. Nos interesa promover tanto expresiones artísticas consolidadas como prácticas emergentes, así como generar también espacios de reflexión crítica en diálogo con el contexto local. En ese sentido, no, no trabajamos con una distinción rígida entre cultura académica y popular, más bien buscamos generar cruces entre disciplinas, entre lenguajes, entre tradiciones culturales. El contexto de Córdoba, con su fuerte vida universitaria y su vibrante escena independiente, invita justamente a este tipo de articulaciones. Por eso nuestras actividades pueden ir desde ciclos de cine, exposiciones y conciertos hasta talleres, residencias, proyectos interdisciplinarios y espacios de debate.

El denominador común es la calidad, la pertinencia y la capacidad de generar diálogo, tanto a nivel local como internacional.

4. Sí, ese es un eje fundamental del proyecto. El *Kultur Ensemble* no solo busca acercar producciones culturales europeas al público local, sino también funcionar como una plataforma de proyección para artistas y creadores de Córdoba y de la región. En este sentido, se trabajan y se seguirán desarrollando programas de intercambio, residencias, colaboraciones culturales y redes institucionales que permitan visibilizar la producción local en contextos europeos. La idea es fortalecer una circulación en doble sentido, donde el diálogo no sea unilateral, sino verdaderamente recíproco.

5. Sí, ese tipo de iniciativas forman parte del horizonte de trabajo del *Kultur Ensemble*. Más allá de la programación, nos interesa cada vez más impulsar proyectos de producción y coproducción que generen valor a mediano y largo plazo. Esto puede incluir encargos artísticos, coproducciones audiovisuales, proyectos editoriales bilingües, colaboraciones en el ámbito musical o iniciativas interdisciplinarias. La clave está en identificar propuestas que tengan una proyección tanto local como internacional, y que se inscriban en líneas de trabajo coherentes con los objetivos del del culto ensemble. En ese sentido, el *Kultur Ensemble* aspira a convertirse, no solo en un espacio de exhibición, sino también en un actor activo en la creación cultural contemporánea.

Gabriel Abalos

Hashtag Sumaj →

El campeón de la lealtad

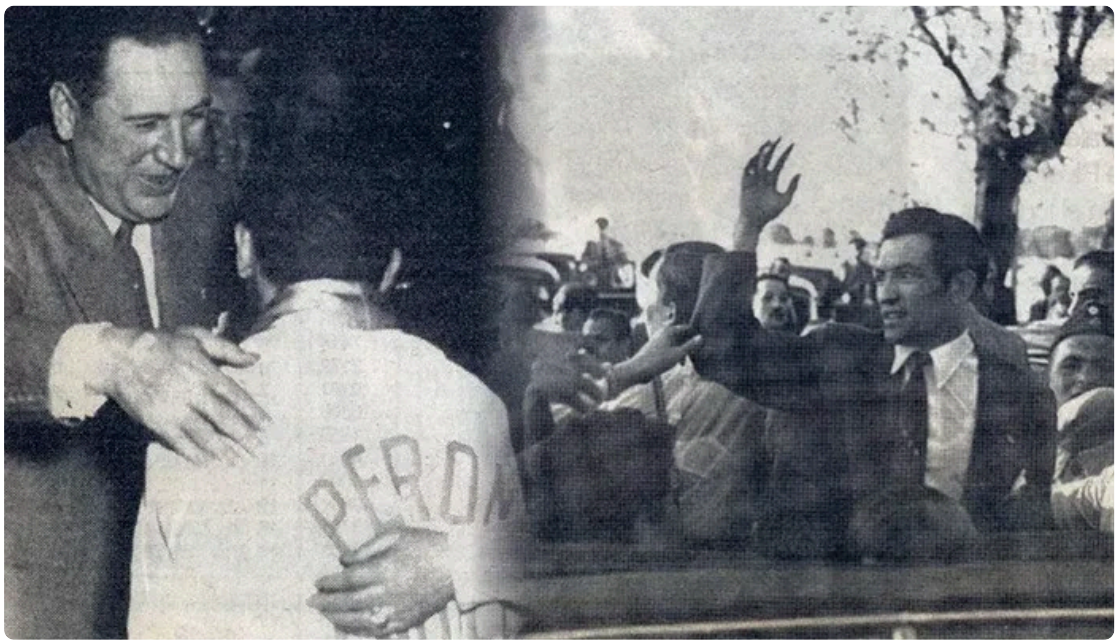
10.06.2026

Arturo Jaimez Lucchetta

Pascual Pérez fue uno de los primeros exiliados del deporte argentino. Una de las víctimas más reconocidas del "genocidio deportivo" perpetrado por la autodenominada Revolución Libertadora.

Pascualito fue el boxeador más grande y el más digno. El único compatriota que obtuvo la medalla de oro y el título mundial de boxeo profesional en más de cien años de historia.

El "Pequeño gigante" mendocino fue, también, el más leal y agradecido a las políticas que forjaron la década de oro del deporte argentino. Fue amigo del presidente Juan Domingo Perón, quien, al retorno de su proeza en Londres 1948, le regaló una casa y le dio trabajo en la legislatura. También le obsequió un automóvil que el dictador Francisco Franco le había regalado a Evita.



Pascual Pérez nació en Tupungato, Mendoza el 4 de mayo de 1926 y fue una más de las víctimas de la década infame, explotado, reducido a la esclavitud del trabajo infantil, junto a una familia de peones rurales viñateros del Valle de Uco.

"Ya a los 9 años yo era un peón de viña, empuñaba la zapa y la mancera del arado desde que amanecía hasta el anochecer. Quizá el trabajo rudo fortaleció mis músculos, por lo que pegaba muy fuerte para mi edad y pequeño físico", decía el León mendocino.

Pascualito fue silenciado por la dictadura de Lonardi, Aramburu, Rojas y su propaganda, que prefirió la figura de José María Gatica, el Mono, para asociarla al peronismo. Para los fusiladores del 55 era más útil el perfil alto de un deportista vicioso, mujeriego e indisciplinado, que dilapidó su talento y potencial por culpa de actitudes afines al populismo peronista.

Mientras el Tigre de Villa Mercedes (así le gustaba a Gatica que lo nombren, odiaba que le digan "Mono") brillaba en el profesionalismo y ocupaba las principales páginas de los diarios y El Gráfico, el León entrenaba con obstinación para lograr el objetivo olímpico.

Gatica era un descamisado más, gozaba de la protección y la amistad de Eva Perón y exponía su militancia a viva voz. Entraba permanentemente en conflicto con el antiperonismo y respondía con bronca cuando le decían Mono. El apodo no era casual, era la manera que los cajetillas del ring-side utilizaban para insultarlo. "Mono las pelotas", respondía el mercedino, tal como quedó reflejado en la película *Gatica, el Mono,* de Leonardo Favio.

Pérez no esquivaba el apoyo al gobierno, pero era más amable y menos confrontativo. Mostraba una personalidad más austera y familiar. Hay un video donde se lo muestra con su esposa y sus hijos en el living de su casa, entre risas y parodias boxísticas con los niños.

A la historia oficial le servían más los mitológicos cigarros prendidos con billetes de 100 dólares del Mono, que el profesionalismo austero y eficiente de Pascualito, quien se fue al exilio en pleno apogeo, con el título en su poder y una década de gloria por delante.

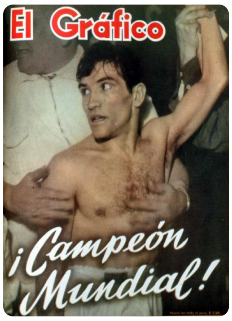
Pascual Pérez debió abandonar el país, cuando la Revolución Fusiladora derrocó el gobierno constitucional del General Perón. El Luna Park, siempre alineado a los gobiernos de turno, así como hasta el '55 acogió a Perón, a partir de su caída le dio la espalda a todo lo que rozara su figura, y Pascualito olía a "Tirano Prófugo" y a "Régimen Depuesto".

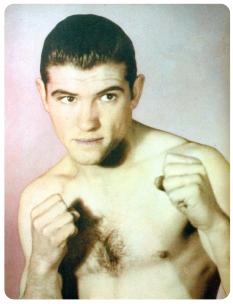
En el gobierno de la "libertad", se prohibía nombrar a Perón y promover a Pascualito, peronista y campeón.

Si bien el Luna Park de Pepe Lectoure programó un par de veces al campeón del mundo, lo borró después y lo obligó a combatir en estadios de fútbol primero; y al exilio, después. En San Lorenzo y en Boca, Pascualito reventó los estadios con cerca de 80 mil personas, transformándose en el boxeador más taquillero de todos los tiempos.

Cuando la dictadura comenzó a perseguir a centenares de atletas, con la complicidad de gran parte de la "alta sociedad" argentina, incluido el periodista Dante Panzeri, quien confeccionó las listas negras contra los deportistas adictos al peronismo, el mendocino eligió emigrar a la República Dominicana, donde vivió con Perón en el Hotel Paz, luego alquiló cerca y fue su vecino.

En esos tiempos Pérez le donó al General más de 40 mil dólares, para que pudiera solventar los gastos de la quinta que alquilaba en Santo Domingo, hasta la asunción del presidente Arturo Frondizi, quien devolvió a Perón sus fondos de exmandatario, aunque nunca en la cantidad que marca la constitución.





Pascual Pérez fue el primer campeón mundial del boxeo argentino, el único que fue además campeón olímpico y, para muchos especialistas, el mejor pugilista de nuestro país de todos los tiempos. Obtuvo 17 títulos. Fue campeón mendocino, argentino, latinoamericano y olímpico amateur; Campeón argentino y mundial profesional y sudamericano postmortem, en tiempos de una sola entidad y sólo 8 categorías. Reinó entre los moscas durante más de 5 años, realizando ocho defensas de su título de la Asociación Mundial de Boxeo, que disputó en 12 oportunidades.

La propia AMB, primera entidad del boxeo mundial, lo reconoció como el mejor peso mosca de la historia.

El pequeño gladiador de un metro cincuenta de estatura y 47 kilos de peso, obtuvo la medalla dorada en los Juegos Olímpicos de Londres en 1948; no fue el único, también subieron a lo más alto del podio el peso pesado Rafael Iglesias y el maratonista Delfo Cabrera. Argentina sumó también tres preseas de plata y una de bronce, transformando a Londres 1948 en una de las tres mejores actuaciones olímpicas de la historia argentina.

Para el consagrado periodista de la revista *El Gráfico,* Félix Daniel Frascara, quien fue testigo presencial de su consagración, como enviado especial, Pascualito fue el mejor deportista de la delegación argentina. Frascarita fue quien lo apodó el "Pequeño gigante" destacando su velocidad, potencia y estilo, con un manejo perfecto de los tiempos para pegar y no dejarse pegar.

La delegación argentina también brilló en Helsinki 1952, continuando un período virtuoso que se publicitó desde la propaganda peronista como "La década de oro del deporte". Pero Pascualito perdió en la eliminatoria hacia los Panamericanos y decidió pasarse al campo rentado, en busca de una consagración inédita para nuestro país.

Las cinco medallas en Finlandia, incluida la dorada en Remo con la dupla Tranquilo Capozzo y Francisco Guerreo, sumadas a las 7 preseas logradas en Londres 48, más el campeonato mundial de Básquetbol, en 1950 y la consagración de Pérez en 1954, hacían indiscutible la proclama justicialista, incluyendo al deporte en la Comunidad Organizada.

Mujeres como la tenista Mary Terán de Weiss, top 5 del mundo durante una década, la nadadora Enriqueta Duarte, primera mujer latinoamericana que cruzó el Canal de la mancha nadando, la maratonista Noemí Simonetto, medalla de plata en Londres 48, demostraron el carácter inclusivo de la política deportiva del peronismo.

El éxito no fue por arte de magia ni por generación espontánea. Fue la entronización del deporte en la cultura, la educación y la salud. El peronismo no inventó el deporte en la Argentina, pero si lo militó y lo puso entre sus prioridades. Lo incluyó en la Comunidad Organizada y lo democratizó. Hasta el 17 de octubre de 1945, como muchas otras cosas, el deporte era exclusividad de las élites.

Desde 1946 el deporte fue para todos, empezando por las infancias, siguiendo por las mujeres e incluyendo a las personas mayores, con el Decálogo de la ancianidad, que

contemplaba la recreación deportiva en la vejez.

Para esta socialización del deporte fueron imprescindibles los derechos laborales: la reducción de la jornada laboral a 8 horas y el sábado ingles de trabajo mediodía, dieron un impulso extraordinario a la práctica deportiva competitiva y recreativa.

Pascual Pérez fue fruto germinado en esa revolución. Desde el trabajo infantil, de sol a sol, en los viñedos de Mendoza al equipo olímpico argentino. Esa movilidad social ascendente que experimentaba Pascualito, se multiplicaba por cientos en toda la República Argentina. Por eso, no extraña que hayan sido más de 500 los atletas perseguidos por la dictadura cívico-militar-rural-eclesiástica, gestada en los bombardeos de Plaza de Mayo y la partida posterior de Perón en la Cañonera.

El decreto 4161 dio comienzo al "genocidio deportivo" argentino. La Comisión 49 investigó los supuestos delitos deportivos. Se acusó a los deportistas cercanos al peronismo de aceptar prebendas. La lista de excelentes deportistas que cayeron en desgracia fue interminable: Mary Terán de Weiss, Delfo Cabrera, Miguel Ballícora, José María Gatica, Eduardo Guerrero, Tranquilo Cappozzo, Enriqueta Duarte, Osvaldo Suárez, el Profesor Canavesi y los campeones mundiales de Básquet de 1950.

El periodista Dante Panzeri, tan reivindicado por el progresismo argentino fue partícipe necesario, cómplice de la Revolución "Libertadora". Fue interventor de la Federación Argentina de Ciclismo durante la dictadura antiperonista y nunca denunció la persecución de deportistas ni la intervención de las federaciones y justificando el encarnizamiento contra verdaderos próceres del deporte nacional.

La ecuación de la coherencia parece cerrarle mejor a Pascual Pérez, quien eligió la lealtad. Pintarse de verde olivo tal vez le hubiera convenido, pero prefirió el camino de sus convicciones y aún así la matemática le devuelve una cuenta más que positiva de 125 peleas amateur y 92 combates profesionales.

Si bien no hay registros oficiales de las peleas de aficionados en la Argentina de la década del 40 si hay documentos que indican que Pascual Pérez ganó todos los campeonatos amateur que disputó, salvó uno, son 17 competencias locales, nacionales e internacionales. El único título que le faltó fue el panamericano: sorpresivamente, Alberto Barenghi (luego ganó el oro) lo derrotó en las eliminatorias para los Juegos Panamericanos de 1951, disputados en Argentina.

En el profesionalismo Pérez disputó 92 combates, con 84 victorias, 57 por nocaut, 7 derrotas y un empate.

Cuando volvió la democracia Pascualito regresó al país y llevo a cabo una vida tranquila y humilde. En un anonimato obligado en parte y elegido por otro lado, no terminó en la pobreza extrema como muchos dijeron, pero más de una vez necesitó esos dólares que le regaló a su líder.

"Mi viejo era una buena persona, un deportista que entrenaba mucho, se transformaba arriba del ring, era un león, no le gustaba que le peguen", afirmó el hijo del campeón, también llamado Pascual Pérez. "Fue un padre presente y cariñoso. El le dio todo a Perón, porque siempre fue un agradecido. El General hizo la gestión para que venga el campeón mundial Yoshio Shirai a pelear con él en Argentina y después también gestó el viaje a Japón para que papá se consagre".

El apoyo estatal fue vital para su consagración, pero sin su talento hubiese sido imposible. Sin la diplomacia, pelear por un título mundial era una utopía y el General hizo su parte, para que en el cuadrilátero el León mendocino terminara de escribir la historia.

"Fue el mejor de todos los tiempos. Ganó 17 títulos. Fue a pelear por razones políticas absurdas de aquella época fuera del país, y esto es tener agallas y capacidad porque hay que combatir ante un marco frío y opositor", opinaba el reconocido periodista Ulises Barrera.

"Pascualito fue el más grande, el único campeón olímpico y mundial. Un boxeador completo que tuvo que brillar de visitante porque en Argentina estaba proscrito por peronista. Fue campeón en tiempos de sólo 8 campeones, entre los 50 y los 100 kilos. Hoy con 16 categorías Pérez hubiese reinado en los peso paja, minimosca, mosca y supermosca. Quizá también en Gallo. Pesaba 47 kilos y pegaba como un ligero de 60", aseguraba el relator Rubén Torri, quien además estaba seguro que su exilio lo perjudicó terriblemente.

Pascual Pérez fue un señor. Como Shirai le dio la oportunidad, él también se la dio y en la tercera lo puso nocaut. Lo propio hizo con Sadao Yaoita, quien lo venció sorpresivamente en una pelea fuera de campeonato. Pascualito le dio la revancha por el título y en Japón, pero en esta oportunidad el argentino le dio una clase de boxeo al japonés, ganándole por nocaut en el decimotercer round.

Pascualito fue mimado y perseguido por el poder político, fue amado y olvidado por la gente. Uno de los más grandes ídolos del boxeo junto Justo Suárez, José María Gatica y Nicolino Locche. Reventó la taquilla de los estadios de fútbol y terminó en el anonimato. Su muerte por un fallo hepato-renal a los 50 años, le devolvió las páginas

principales de los diarios y la manifestación silenciosa de un pueblo nuevamente oprimido por la dictadura, en 1977.

Pascualito es como el tango, que siempre vuelve, el tango que lo homenajeó en la voz de Héctor Mauré. El tango que es nostalgia, que es memoria y que resiste.

"Cumplí mi General", dijo el mendocino y no mentía. Cumplió en el ring y en la vida, sin estridencias dio la vida por Perón. Cumplió ese grito que muchos prometieron, esos mismos que ignoraron la dignidad del campeón de la lealtad.

Arturo Jaimez Lucchetta

Contame-la →

Encuentro con Borges

10.06.2026

Especial para Tierra Media

Marcelo Casarin

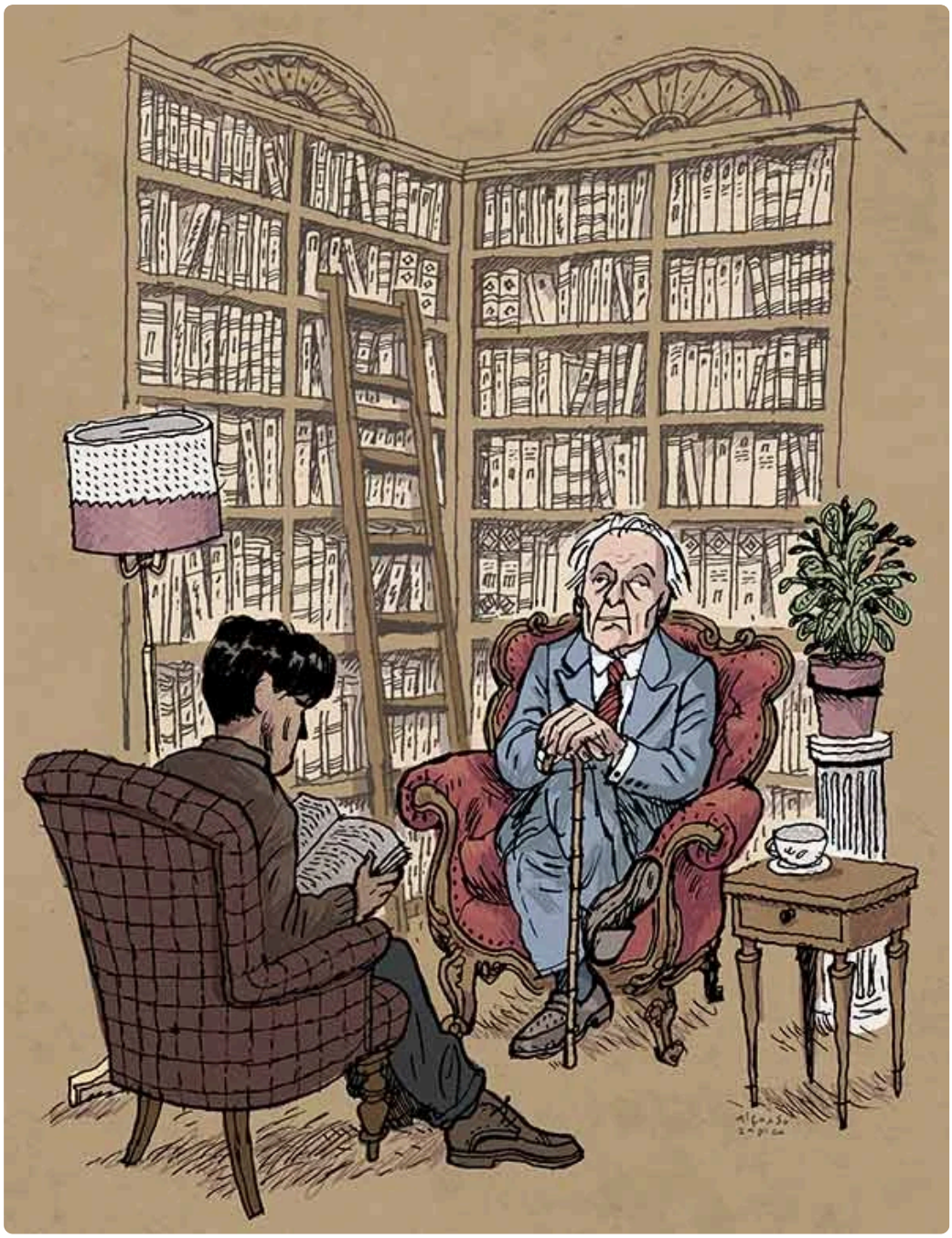


Ilustración: Alfonso Zapico para librujula.publico.es

La vida puede ser generosa y ponernos frente a circunstancias que nos marcan, que nos conmueven o que de una manera u otra nos afectan. En mi caso, los encuentros que tuve con Borges, sin duda, fueron clave en mi decisión de hacerme escritor.

Hay distintas maneras de ser escritor. Yo me considero escritor, no tanto por los textos que escribí, o por los publicados en libros o revistas, sino por los que todavía no escribí o estoy escribiendo. Estar escribiendo, desde los 15 años, es lo que me indica, creo, que soy escritor.

En el año 1982, en marzo, a instancias de una tía conseguí un trabajo en el Instituto del Profesorado en Educación Física (IPEF). El puesto era de bibliotecario, profesión que no me correspondía y tarea que ignoraba casi a la perfección, aunque contaba con una

modesta experiencia de usuario de biblioteca, es decir, del otro lado del mostrador. Lo cierto es que me encontré manos a la obra, con el entrenamiento de apenas un par de horas, que consistió en el ABC de la catalogación y registro de préstamos, guiado por una mujer idónea a la que debía reemplazar por unos meses.

Los estudiantes de educación física, al menos los de ese instituto, no parecían interesados por los libros; entonces, mis cinco horas diarias de trabajo (de guardia, podría decirse), transcurrían sin sobresaltos y eran una gran oportunidad para ese estudiante de letras y aprendiz de escritor que era yo entonces: cinco horas para leer, escribir y cumplir con las tareas de la universidad. Y con un sueldo. La paga no era gran cosa, pero se parecía más a una beca que a un trabajo.

De esa época data una serie de poemas que, afortunadamente, se extraviaron en una mudanza. Tuve la suerte, o la desgracia, según se mire, de tener compañeros de la universidad que a los 20 años ya eran poetas: habían publicado algunos poemas por ahí y eran capaces de leerlos públicamente sin pudor. A mí me horrorizaba esa escena, tanto como la sola idea de dar a leer mis textos. Escribo para mí, me decía.

Un tiempo antes había comenzado a escribir narraciones que yo llamaba cuentos, pero me salían muy breves, no tenía paciencia, me negaba a revisarlos. Es en esa época también que, conmocionado por la guerra de Malvinas, a la que fueron enviados varios soldaditos de mi propia clase, escribí una prosa (hoy no diría que es un cuento) que tiene por nombre "Después de la noche, la noche." Su escritura empezó en la biblioteca y concluyó en mi casa, en una noche de insomnio; no recuerdo qué día de abril. Ese texto tuvo una fortuna inusitada, pero no vale la pena extenderse en ese detalle sino ir al asunto.

En agosto de ese mismo 1982, se anunciaba la presencia del escritor Jorge Luis Borges. Se invitaba a una conferencia en el Teatro del Libertador General San Martín, el coliseo mayor de la ciudad. El evento estaba organizado por el más persistente matutino de Córdoba: *La Voz del Interior.* Con 20 años recién cumplidos asistí a la conferencia "El lugar de la poesía en la vida humana". Guardo una imagen imborrable, como una fotografía, de ese anciano sentado en el enorme escenario, acompañado por su presentador, Carlos Fernández Ordoñez. A Borges, replegado con sus dos manos sobre su bastón, se lo veía empequeñecido. Hasta que apareció su voz, con su áspero encanto y el recinto se llenó de silencio. Dijo que estaba muy feliz de que tanta gente acompañara a ese modesto lector y que solo una distracción lo había llevado a aceptar pronunciar una conferencia y que prefería que fuera una conversación. De todo lo dicho, de los tantos nombres que pasaron por sus labios, como respuesta a preguntas (algunas repetidas hasta el hartazgo, después lo supe), recuerdo que dijo: sobre

Cortázar, que creía haber sido él el primero en publicar un cuento suyo, "Casa tomada", en *Los anales de Buenos Aires*; de Federico García Lorca, que no le gustaba, pero que seguramente era un problema de él, que no lo comprendía; de Pablo Neruda, que le parecían interesantes los poemas en los que se apasionaba por la política. Guardo unas pocas imágenes en la memoria: la atmósfera particular generada por la palabra mágica de Borges, el silencio respetuoso del público y la ovación al final.

Al salir, me encontré con un amigo nuevo de entonces, Martín Sosa, quien me saludó eufórico por la experiencia vivida y me dijo que estaba invitado a un agasajo a Borges; que participarían unas pocas personas; y que si quería podía acompañarlo. Entonces yo era más estúpido que ahora, de modo que, mezcla de pudor y molicie, le dije que no, que gracias, que prefería no hacerlo, que no sabía que haría en una reunión en la que no conocía a nadie. No seas tonto, me conocés a mí, me dijo, y salimos caminado hacia el lugar de reunión.

El asunto sería en la casa del escritor Enrique Revol, me informó Martín. Fuimos caminando en contra de la mano por la avenida Vélez Sarsfield/General Paz, llegamos al río y atravesamos el Parque Las Heras: al frente estaba la casa de destino. Martín tocó la puerta, apareció una mujer que él conocía y parecía ser la dueña de casa; me presentó y entramos. Enseguida me hizo saludar al anfitrión que lanzó un gruñido; y luego a su padre, el también escritor Emilio Sosa López, quien en contraste me propinó un abrazo intimidante, acompañado de un "Marcelo, qué maravilla, un joven entre tanto vejestorio".

Era un living amplio y no había mucha gente. Martin me arrastró suavemente y me sentó a su lado en un sillón y nos pusimos a hablar de cualquier cosa. En intervalos variables, sonaba el timbre y enseguida ingresaban, de a una o de a dos, las personas invitadas. No pasó mucho tiempo para que ingresara Borges. Entró del brazo de María Kodama, escoltados por la persona que lo había presentado en la conferencia.

Inmediatamente todos los presentes se arremolinaron en torno al maestro, lo saludaron con más o menos efusión: varios hablaban al mismo tiempo y querían decirle cosas y Borges sonreía: miraba a la izquierda y a la derecha sin pronunciar palabra; en un momento dado el dueño de casa, le dijo venga Jorge Luis, acérquese por aquí; y condujo a él y a Kodama a un lugar donde había dos sillones y alrededor otros y una mesita ratona. Los demás, en un pase de comedia se apresuraron a sentarse lo más cerca posible de Borges, pero el dueño de casa tomó la delantera y se puso exactamente a su lado. Yo quedé en un segundo plano, sentado por ahí observando, viendo esa escena en la que el homenajeado gesticulaba con la vista fija en un punto o girando su cabeza alternativamente a la derecha o a la izquierda sin mirar a nadie en

especial pero muy atento a las preguntas, que muchas veces se solapaban, y a veces se convertían en pausas o silencios incómodos.

Pronto una persona ataviada con un delantal comenzó a servir bocaditos y a llenar copas con vinos tintos, blancos, espumantes, agua, alguna gaseosa. Perdí un poco la noción del tiempo: quizá haya pasado poco menos de una hora; se comió bastante (yo tenía hambre, pero la bandeja estaba en una mesa alejada y yo tenía que pasar por encima de alguna persona para hacerme de un bocadito).

Al rato, unos hombres salieron a un patio a fumar y la mayoría fue por allí; en un momento Kodama le dijo algo al oído a Borges y Borges asintió; no sé qué le habrá dicho, pero Kodama se fue detrás de los hombres, quizá a fumar también. Entonces Borges quedó sin su custodia; de hecho, quedamos Borges y yo, el uno frente al otro, pero con una distancia de más de tres metros, entonces Borges me dijo:

– ¿Por qué no se acerca ahora que se fue la multitud? Así conversamos un poco.

–Oh sí maestro cómo no, le dije con voz un poco temblorosa.

–No me diga maestro por favor porque me inhibe; dígame su nombre jovencito,

–Marcelo.

–Marcelo cuánto.

–Marcelo Casarin.

–¿Marcelo es su único nombre?

–Sí, solo Marcelo.

–Qué sensatez la de sus padres, qué *quevedianos*. En cambio, los míos muy *gongorinos*: Jorge Francisco Isidoro Luis. Creyeron rendir algunos tributos con semejante desmesura. ¿Su apellido de dónde es?

–Bueno mi apellido, mis antepasados son italianos, pero le oí decir a mi padre que el origen es polaco.

–Con razón, con razón ¿y usted será rubio?

–Bueno de niño fui rubio ahora no lo soy,

–¿Y tiene ojos claros?

–Sí, tengo ojos claros.

–Claro, claro entiendo, ¿y sus ancestros por el lado de su madre?

–Más vale españoles y criollos. Pérez.

–Ah Pérez. Más que apellido es uno de los nombres de la multitud. Pérez, cuántos Pérez. Bueno ¿y qué hace usted aquí? ¿es familiar?

–No maestro, yo fui a escucharlo a la conferencia y un amigo me invitó. Quería felicitarlo porque la conferencia fue extraordinaria; muy reveladora para mí, me emocionaron muchos momentos.

–Vaya, nunca pensé que mis palabras pudieran emocionar. Sepa que yo tengo mucho pudor para hablar en público… como lo dije allí, propuse que sea una conversación. Una charla, como nos gusta decir a los argentinos, es siempre más llevadera que una conferencia: hay alguien que habla y los demás callan. De hecho, he tenido por años una inhibición muy grande para hablar en público. Recién en el año 1946, y por necesidad, me animé a esto de dar conferencias; e incluso, con mucha temeridad, incursionar en la docencia. A las asistentes a mis primeras clases les debo, a su paciencia, haber aprendido los rudimentos de la pedagogía. ¿Y a usted a qué se dedica, joven polaco italiano?

–Bueno, yo quisiera ser escritor. Bah, quiero ser escritor. No me animo a decir sí soy escritor. He escrito un puñado de poemas, que no me gustan casi nada. Y también algunas narraciones. Me da un poco de pudor decirle esto, porque yo lo admiro.

–La diferencia que tenemos usted y yo es de edad. Pero su voz y su cercanía me hacen pensar que podríamos ser amigos.

–Oh, maestro.

–No insista con lo de maestro, porque me compromete. Me obliga a la clase magistral con esa denominación. Podemos ser colegas. Somos colegas.

–¿Cómo quiere que le diga? ¿Borges? Yo lo admiro, Borges.

–Dígame, Georgie, es como me llaman los amigos, un poco con sorna porque es mi nombre familiar.

–Yo no puedo ser su colega. Mi padre me regaló para un cumpleaños hace dos o tres años… su libro verde. El libro gordo. ¿Cómo le digo? Las obras completas…

–Sí, hubo una discusión sobre eso. Sobre las obras completas… Me resistí un poco al nombre por dos razones. Primero, por los libros que quedaron afuera. Mis primeros

libros. Y segundo, por los que quisiera estar escribiendo o los que escribiré. La verdad es que... Obras completas congela, me congela, ¿no? Me manda a un archivo. Es decir, obras completas: *C'est fini*.

–Sí, es verdad... yo lo que quiero decirle que no he podido leer todo el libro. Leí los tres primeros libros de poemas, que me gustan mucho. Y no puedo creer que sea... que usted haya escrito esos tremendos poemas a la edad que hoy tengo yo, que soy incapaz de escribir un verso aceptable.

–Bueno, no se trate así de mal. A propósito, ¿qué edad tiene usted, joven Marcelo?

–Tengo 20 años. Recién cumplidos. El 23 de agosto de 1962 nací.

–Ah, qué curioso. Prácticamente podríamos festejar los cumpleaños juntos. Yo nací el 24 del mismo mes. ¿Usted lo sabe?

–Sí, lo sé, lo sé, Georgie... No me sale llamarlo así.

–Llámeme como quiera Marcelo. Habría que ver qué es lo que está escribiendo. No tendrá nada aquí para que leamos, ¿no?

–No, no, y si lo tuviera no me animaría a compartirlo con usted.– Dije esto y me ruboricé y me sentí pésimo por partida doble: por no revelar que en verdad en mi morral siempre me acompañaban los pocos textos sobrevivientes de las pocas revisiones que me permitía y, entre ellos, una versión dactilográfica de "Después de la noche..."; y por sentir alivio en saber que con o sin rubor, Borges no advertiría mi alteración (o al menos eso me creí).

–Bueno, esperemos un poco. Ya se animará y ya verá que en algún momento hay que dar a leer. Hay que dar a leer para saber qué está escribiendo uno. No hay literatura sin lector. Para empezar, al menos un lector hace falta. ¿Usted no tiene quien lo lea?

–Sí, por ahí está: es quien me invitó a esta reunión, Martín. Él me ha animado mucho. Y ha sido muy riguroso en sus devoluciones. Tengo también un amigo que trabajó en un diario de La Rioja. Es mi tocayo y es más complaciente que Martín y me ha animado a que prepare un cuento para publicar en aquel diario.

–Entonces está en camino. Solo puedo recomendarle que no se precipite a publicar, pero que procure hacerlo.

–Bueno, volviendo al libro verde, quiero decirle, Maestro, que he leído... los tres primeros poemarios; y no pude entrarle a *Evaristo Carriego*, le digo la verdad. Pero he leído con mucho interés los ensayos de *Discusión*. Y con muchísimo interés los cuentos

de *Ficciones* y *El Aleph.* Es difícil leer sus textos, Maestro, sin sentir una tremenda sensación de orfandad y una gran inhibición para escribir. Imagínese.

–Todos hemos pasado por eso. Creemos que después de leer el Quijote, después de leer a Shakespeare, después de leer a Joyce, etc., etc., yo no podría escribir nada. Le recomiendo que varíe y amplíe sus lecturas y, en lo posible, no reincida en leer mis textos.

–No diga eso. Mire, yo he leído a Cortázar con pasión y fruición... Bueno, en realidad a Cortázar lo empecé a leer antes de saber que lo estaba leyendo cuando leía sus traducciones de Poe. Leí los cuentos completos de Poe traducidos por Cortázar.

–Nada mal empezar por Poe.

–Debo suponer que a usted Cortázar no le interesaba mucho...

–Mire, como recordé esta noche: no solamente publiqué, según él me confirmó, por primera vez un cuento de él que apareció en una revista que yo dirigía; sino que además ahora me han ofrecido prologar una serie de libros de mi "biblioteca personal" y el primer volumen está destinado a los cuentos de Cortázar, una antología. 200 páginas de cuentos de Cortázar, ¿qué le parece?

–Me asombra y me reconforta Jorge.

–Bueno, ¿y usted cómo se prepara para ser escritor? ¿Qué hace para ser escritor?

–Bueno, mire, estoy estudiando letras en la universidad: al principio cuando me inscribí pensaba que eso me ayudaría a escribir, pero ya transito el segundo año y no hay ni un atisbo de algo que enseñe a escribir. Veremos si me sirve para aprender a leer.

–Uy, me avergüenzo un poco, yo apenas terminé el bachillerato.

–Alguien me ha dicho que para ser escritor no es necesario estudiar en la universidad.

–Eso es cierto, pero no despreciemos las ventajas de la lectura ordenada, sistemática. Yo he sido un diletante y eso tiene su precio.

–Ahora yo tengo la ventaja de que trabajo en una biblioteca.

–Vaya, qué oficio noble el suyo.

–Bueno, estoy haciendo una suerte de ejercicio ilegal de la profesión. Nunca estudié bibliotecología y trabajo en una biblioteca donde los estudiantes no van. Es la de un instituto de educación física. Y paso mañanas enteras sin visitas.

–Bueno, algo parecido a eso es lo que yo viví entre 1937 a 1945. A mi padre le pareció que ya a los 38 años tenía que tener un ingreso fijo y no los esporádicos estipendios de las colaboraciones eventuales en diarios y revistas. Entonces me consiguió un trabajo en la biblioteca municipal Miguel Cané. Eso fue muy estimulante porque no estaba entre mis funciones atender al público: cumplía con mis tareas rutinarias muy rápidamente (inventariar y catalogar libros, una cantidad determinada por día…) e inmediatamente podía dedicarme a leer y escribir. De esa época datan los cuentos que usted se molestó en destacar.

–Mi admiración es sincera.

–La decisión de mi padre de conseguirme trabajo ya siendo un grandulón y viviendo en la casa familiar, fue una premonición, o una previsión en todo caso de mi progenitor, porque cuando murió al año siguiente nos quedamos sin ingresos. Y desde entonces fue mi sueldo el que nos permitió a madre y a mí vivir con austera dignidad. Después, en 1946, cuando el tirano se hizo presidente, y porque yo había tenido unas manifestaciones contrarias a sus formas, me condecoró: me ascendió y me nombró inspector de aves en el mercado municipal… una afrenta para quien estaba perdiendo la vista y lo único que sabía hacer entonces era catalogar libros. En consecuencia, renuncié y me quedé sin trabajo nuevamente.

–Debe haber sido muy duro para usted…

–Lo fue, pero yo me considero una persona afortunada que siempre ha tenido una mano amiga cerca, como la persona que me dijo: Borges con todo lo que has leído y todo lo que sabés, tendrías que poder dar conferencias, te pagarían bien por eso. Al poco tiempo apareció y me contó que tenía una conferencia para ofrecerme. Me contratarían en Montevideo por 200 pesos para hablar de lo que yo quisiera. La suma era superior a la que yo ganaba por mes en la biblioteca. Pero yo no estaba preparado para hacer eso, me daba terror estar en público, etcétera, etcétera.

Borges se llamó a silencio y yo no me animé a decir nada. No sé cuánto tiempo pasó, hasta que volvió a hablarme:

–Joven, perdóneme que le haga un pedido tan personal… Mire, necesito ir al baño y no quiero molestar a María; la próstata a veces me juega malas pasadas.

–No, no, no, claro Jorge, Georgie, déjeme que yo lo acompaño.

Entonces le extendí el brazo, como vi que hacía María Kodama, y se tomó con suavidad y firmeza de mi antebrazo. Lo llevé los pocos metros que separaban el estar de un

baño. Cuando llegamos a la puerta me dijo:

–bueno, no se aleje mucho, pero déjeme solo que me conozco y me las arreglo.

Al ratito Jorge salió del baño: me acerqué, le extendí el brazo, volvimos caminando y lo acompañé a sentarse.

–¿Y en qué estábamos, joven, de qué estábamos hablando?

–Yo le decía que lo admiraba mucho y hablamos de Cortázar. ¿Usted leyó Rayuela?

–No, la verdad que no he leído sus novelas y no creo que lo haga ya a esta altura del partido; pero sus cuentos me gustan. Como le digo, hemos reunido 200 páginas de sus cuentos, es uno de nuestros grandes cuentistas.

–Usted es uno de nuestros grandes cuentistas, Jorge; recuerdo especialmente los relatos que ocurren en ámbitos rurales, no sé por qué. Me gusta "El Fin", me gusta "Tadeo Isidoro Cruz", me gusta "Funes el memorioso".

–Ah, le gustan los relatos que escribí con Hernández, como me gusta decir. "Funes el memorioso", creo, es un buen cuento. Es el resultado de una noche de insomnio, ¿no? De una convalecencia y un insomnio, podríamos decir, prolongado. El sueño nos ayuda a olvidar las penurias de la vigilia y la idea de una memoria infinita es insoportable. Quizá sea por eso que Ireneo murió tan joven.

–Creo haber percibido esa pesadumbre cuando lo leí... Otra preguntita Jorge: usted dijo que no estaba de acuerdo con lo de "obra completa"; entiendo esto sobre la obra futura, la que está escribiendo. Pero mencionó libros excluidos...

–Usted me confió que había perdido su tiempo leyendo mis primeros libros de poesía. Fíjese que, entre ellos, escribí tres libros de ensayos: *El tamaño de mi esperanza, El idioma de los argentinos* e *Inquisiciones.* Son tres libros que decidí no incluir en la obra completa. ¿Y a qué se debe? Hay varias razones que podría presentarle. La primera, puede verla como un homenaje póstumo a mi padre, hombre prudente e ilustrado que me dijo: antes de publicar un libro, hay que quemar tres. Cuando publiqué esos libros yo no había llegado siquiera a los 30 años. La juventud no sabe de prudencia y menos de obediencia.

–Es un lindo homenaje, pero esta razón no me parece suficiente para excluir tres libros...

–La segunda razón es que esos libros están escritos en una lengua en la que no me reconozco: yo quería escribir con todo el diccionario, inventar metáforas y violentar la

sintaxis. Además, varios de los temas de los que me ocupo en esas notas fueron recuperados, en mejores versiones, en *Discusión*, en *Otras inquisiciones*, etcétera

–Me imagino que esos tres libros serán difíciles de conseguir...

–Ojalá fueran inconseguibles. Le cuento una anécdota: Una tarde de 1971, después de recibir una inmerecida distinción en la Universidad de Oxford, María y yo nos quedamos conversando con unas personas y alguien mencionó *El tamaño de mi esperanza*. Yo me apresuré a decir que ese libro no existía y que no había que buscarlo. Al día siguiente alguien me llamó por teléfono al hotel y me dijo que había un ejemplar del libro en la biblioteca de la universidad. Por años pensé en ofrecer recompensa por esos libros para asegurarme su destrucción.

–Ahora tengo mucha curiosidad por conocer esos libros...

–Ojalá nunca le ocurra Marcelo: lo menos malo de lo que escribí está en el libro verde que su padre tuvo la imprudencia de poner en sus manos.

Nos reímos y hablamos de alguna otra cosa que no recuerdo, hasta que apareció María Kodama. Borges le dijo: Te presento al joven escritor Marcelo Casarin, quien con su amable conversación ha hecho más llevadera tu ausencia.

Se acercaron las demás personas y ya no pude hablar con Borges. Enseguida Martin me avisó que se iba y yo consideré que también debía retirarme. Entonces me acerqué a Borges, le tomé la mano y le dije que le agradecía su conversación y su compañía. El agradecido soy yo, me dijo y agregó: lea mucho Marcelo, escriba bastante y publique poco.

No fue la última vez que estuve con Borges.

Varios años después de este encuentro, publiqué en el diario *La voz de Interior* una nota que llevaba por título "Borges y sus libros olvidados", en la que me ocupaba de los excluidos. Hice propias como hipótesis las dos razones que me confió Borges: 1. el homenaje a padre (la obediencia retroactiva); y 2. su rechazo por esa escritura en que decía no reconocerse; y yo agregué una tercera: los excluyó para llamar la atención de los lectores sobre ellos. La publicación post mortem de esos libros parece validar esta última.

Volví a verlo dos veces. Quizá pueda, en otro momento, recuperar esos encuentros.

Marcelo Casarin

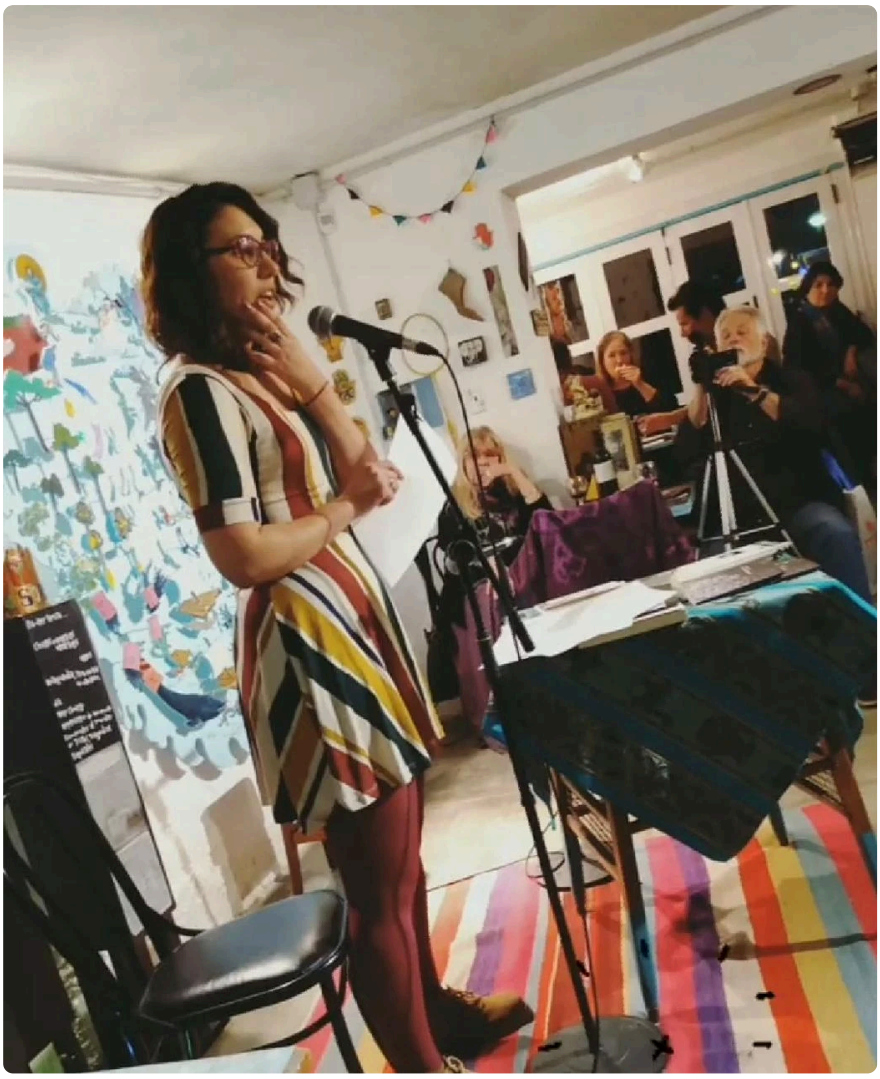
Entre el borde y el encuentro

10.06.2026

Poesía: *Fronteras (donde recordé que temblaba)*, de Renata Díaz

Santiago Pfleiderer

Renata Díaz propone una poesía intimista, personal y genuina. La palabra navega, susurra, y brota entre las orillas. El recuerdo se hace cuerpo, y la historia se cuenta más allá del río.



Renata Díaz (Gentileza)

Casi siempre la territorialidad se lleva como el ADN, como un tatuaje, como una mancha de nacimiento. En esa marca de vida hay identidad, recuerdos, aromas, voces, texturas, olores, sabores, paisajes. También hay un huir, pero también un extrañar; una metamorfosis de la propia existencia en el tiempo y en los kilómetros recorridos, en la ausencia y en la distancia.

Renata Díaz nació en Posadas, provincia de Misiones, en octubre de 1994. Es Profesora de Danza por la UPC (Universidad Provincial de Córdoba), y alterna su labor docente con la poesía y las artes escénicas. Es una joven voz muy potente y activa en la realidad poética actual, y recientemente -en marzo de este 2026- presentó *Fronteras (donde recordé que temblaba),* en el cálido Sao Bar, a orillas de la Cañada.

La poesía de Renata, reunida en este libro –su primer libro-, nos da una pauta de lectura que nos invita a hacer de las palabras un viaje al recuerdo corporal, a memorizar con las células una experiencia vital forjada en el ser que habita y deshabita, que es y fue, que está y no está.

Hay un eje muy claro y latente en su escritura: el paisaje que deja huella. Los recuerdos y la sensación permanente de difuminarse en esos límites marcados por el río Paraná y por la memoria que no deja de reescribirse. La selva, el guaraní, las costumbres ancestrales de una cultura que no tiene fronteras, el mate compartido. Una poesía suave que se mece entre el cálido aire subtropical, el río marrón, la tierra rojiza, la yerba mate; una poesía donde la belleza y las palabras no tienen pasaporte.

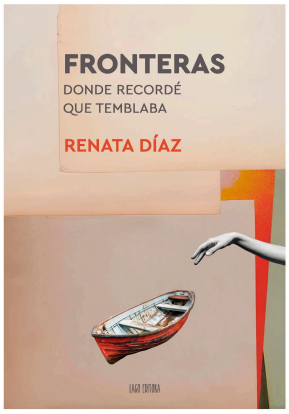
Fronteras... fue editado por Lago Editora, y cuenta en su contratapa con las palabras del poeta Jorge Carranza. Desde **Tierra Media** hablamos con **Renata Díaz** para que nos cuente un poco más acerca de cómo es vivir la poesía desde esa vitalidad tan litoraleña como cordobesa.

¿Cómo nace Fronteras?

Fronteras nace en un proceso largo de irme varias veces de los lugares que consideré y considero "mi casa", que son Posadas y Córdoba. Después de un proceso migratorio y un regreso hubo algo que terminó de cocinarse y asumirse en este "ser de una frontera". Criarse en una orilla trae todo un modo de vida, que pareciera ser de paso pero no, que vino conmigo a todos los lugares por los que anduve y ando.

En ese camino de asumir mi identidad, o una parte de ella, se fue escribiendo y, finalmente, -tomando tu palabra-, nació *Fronteras*, que además es, como dice el subtítulo: *un lugar donde en mí todo tiembla.*

¿Cómo vinculás la danza y la poesía?



La danza fue mi forma de entender y significar el mundo, desde esa infancia pequeña en la que uno va poniéndole nombre y palabra a las cosas. Para todas aquellas cosas innombrables, difíciles de decir y para las cuales la palabra pareciera no ser suficiente, comencé a danzar, a entender cómo el cuerpo que soy en el con-texto que estoy. Y ahí todo se fue entrelazando un poco, sin darme cuenta hasta la adultez. Danza y poesía son lenguajes, son modos de habitar y mirar el mundo, y ahí se cruzan y encuentran, al menos para mí.

¿Cómo te habitan y cómo habitás los bordes?

Los bordes me habitan en muchos sentidos, aunque creo que geográficamente es el más fuerte, y explícito. Hoy en día nada pareciera tener borde, todo es diluido y transdisciplinar, y parece un desafío pensar los bordes de las cosas. Así y todo, a cada

categoría, formación y des-formación, termino por encontrarle un borde sobre el cual oscilo, porque nunca puedo decir que estoy parada sólo desde dos puntos separados. Para mí, las fronteras son en realidad encuentro, ¿o acaso un río puede ser sólo una separación de tierra? Me parece de los mejores accidentes geográficos que, entre muchas otras cosas, convoca y hace confluir especies, temperaturas, sensaciones, texturas y un sinfín de cosas que, se supone, estarían separadas.

¿Tu poesía sería posible sin Misiones?

No sabría responder si mi poesía sería posible sin Misiones; seguramente no, o no así como es. El paisaje va con uno siempre, y eso es una suerte de transducción que se deja ver indudablemente. Yo no lo escondo, me encanta habitar a ese Misiones que me traje conmigo y que va cambiando también.

¿Para vos es posible escribir sin situarse en un lugar, o pensás que cada poesía también es geográfica?

Yo creo que ninguna práctica (artística, social, cultural) puede ser pensada sin situarla. Escribir, además de ser un hecho artístico, es también un acto político, y en ese sentido siempre será situado, desde determinado lente y forma de ver y entender el mundo.

¿Qué te inspira a escribir hoy?

Lo que me inspira a escribir hoy es el mismo acto de estar escribiendo. Hay una idea de que la inspiración te baja casi como un evento espiritual, y yo creo que es un poco más que uno la llama con rituales y acciones. Prender una vela, ciertas comidas, bebidas, músicas, aromas, recuerdos. Yo escribo mucho desde lo corporal, lo sensorial, lo emocional. Y quizá allí haya mucha tarea de percibir eso que nos pasa corporalmente como algo que inspira. Temblar, por ejemplo.

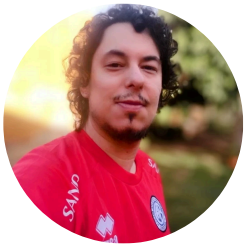
Renata Díaz escribe:

Cuerpo mojado
abrigo mojado
casa inundada
La creciente
todo lo moja
y no hay
refugio
donde no ahogarse.

Renata Díaz (Gentileza)

Instagram (https://www.instagram.com/renarena.di/)

Renata Díaz en Basta Ya (FM Libre 92.7) (https://www.youtube.com/watch?v=KLK_EvmXEuE)



Santiago Pfleiderer

En voz propia →

Entre mundos ficticios y realidades diversas

10.06.2026

Noelia Pajón

En un escenario cultural donde la identidad se construye cada vez más a través de comunidades digitales, eventos masivos y expresiones artísticas participativas, términos como ***cosplay*** y ***fandom*** dejaron de pertenecer exclusivamente a nichos *geeks* - personas apasionadas, entusiastas y con amplios conocimientos sobre temas específicos, especialmente tecnología, informática, videojuegos, cómics y cultura pop - para convertirse en fenómenos culturales globales.

El **cosplay** consiste en interpretar y recrear personajes de anime, manga, cómics, videojuegos, cine o literatura mediante vestuario, maquillaje, actuación y diseño artesanal. Sin embargo, más que "disfrazarse", el cosplay implica una forma compleja de creación cultural donde convergen moda, performance, artesanía y narrativa visual.

El ***fandom***, por su parte, refiere a las comunidades de seguidores que se organizan alrededor de universos culturales compartidos: sagas, personajes, géneros o artistas. Estas comunidades producen contenido, generan redes de apoyo, impulsan eventos y construyen pertenencia. En muchos casos, el *fandom* funciona como un espacio de socialización, identidad y creatividad.

Durante años, estos universos reprodujeron barreras presentes en otros ámbitos culturales: estándares físicos rígidos, costos elevados, discriminación estética, sobrecarga sensorial en convenciones y prácticas de *gatekeeping* -la tendencia de ciertos grupos a definir quién "merece" participar o no en una comunidad-. Pero en la última década, personas con discapacidad, creadores neurodivergentes y activistas digitales comenzaron a transformar profundamente estos espacios, impulsando una nueva conversación sobre accesibilidad en la cultura pop.

El llamado **cosplay adaptado** se convirtió en uno de los ejemplos más visibles de esta revolución. Usuarios de silla de ruedas, prótesis, bastones o ayudas técnicas comenzaron a incorporar estos elementos dentro del diseño mismo de sus personajes, resignificando dispositivos históricamente asociados a la limitación. Sillas convertidas en tronos de fantasía, armaduras mecánicas, vehículos de superhéroes o estructuras narrativas expanden las posibilidades creativas del cosplay y cuestionan los modelos tradicionales de representación corporal.

Cosplay del personaje la "Reina de Corazones" de la película Alicia en el país de las maravillas. Foto sacada de la página web www.okchicas.com

Referentes internacionales como **Coffee the Cosplayer** (Dr. Alisa Elliot), fundadora de "Disability Comic Con", o creadores vinculados al hashtag #disabledcosplayer en TikTok —que supera cientos de millones de visualizaciones— han ayudado a consolidar este movimiento como parte de una discusión más amplia sobre ciudadanía cultural.

Cosplay del personaje de "Emily" de la película El Cadáver de la Novia. Foto sacada de su cuenta de Instagram: @coffeethecosplayer

Las redes sociales, especialmente TikTok e Instagram, cumplen un rol central en esta transformación. Plataformas digitales permiten a *cosplayers* con discapacidad mostrar procesos de adaptación, compartir consejos técnicos, denunciar exclusión y construir comunidades transnacionales. Este ecosistema digital reduce el aislamiento y ofrece visibilidad a creadores que históricamente quedaron fuera de la cobertura mediática tradicional.

En América Latina, aunque la conversación sobre accesibilidad en el *fandom* aún es emergente, el crecimiento de convenciones, eventos *geek* y creadores digitales muestra un escenario en expansión. Argentina, México, Brasil, Colombia y Chile cuentan con escenas cosplay cada vez más robustas, donde comienzan a surgir debates sobre inclusión física, diversidad corporal y accesibilidad cultural.

- A nivel regional, persisten desafíos estructurales:
- Infraestructura limitada en eventos
- Escasez de intérpretes o señalización inclusiva
- Costos elevados de participación

- Baja cobertura sobre discapacidad en cultura pop
- Falta de políticas culturales inclusivas

Sin embargo, el potencial es enorme. Latinoamérica posee comunidades profundamente creativas, con capacidad para liderar modelos de accesibilidad cultural desde perspectivas propias, conectando inclusión con identidad local, diversidad social y producción artística emergente.

El futuro del *fandom* accesible no depende únicamente de incorporar rampas o ajustes técnicos en convenciones, sino de reconocer que la participación en la cultura pop constituye también un derecho cultural. La posibilidad de crear, representar personajes, asistir a eventos, construir comunidad y sentirse parte de un universo simbólico compartido forma parte de la ciudadanía contemporánea.

Así, el **cosplay accesible** deja de ser un fenómeno anecdótico para convertirse en una expresión concreta de cómo la cultura puede evolucionar cuando amplía sus límites. En lugar de preguntar si las personas con discapacidad pueden participar del fandom, la discusión comienza a desplazarse hacia una cuestión más profunda: si las estructuras culturales están preparadas para transformarse verdaderamente en espacios para todos.

En capas, armaduras, maquillaje y creatividad, miles de personas ya están demostrando que la inclusión también puede ser épica.

Noelia Pajón

Hashtag Sumaj →

Estamos comiendo mucho pan

10.06.2026

Marta García

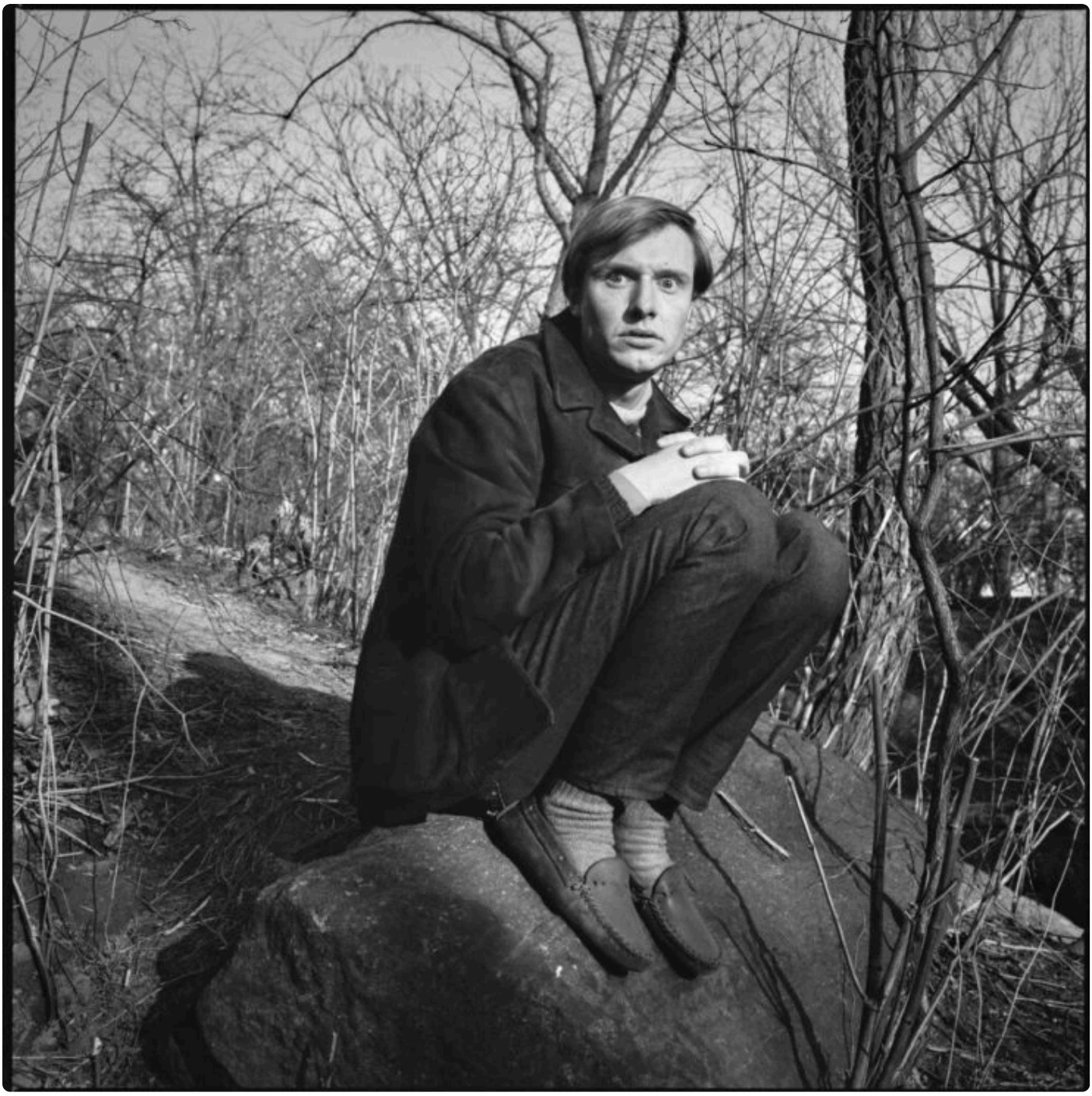


Foto: Arthur Tress

Su vida transcurría algo feliz y en aquella barriada eso ya era una señal de dicha extrema. La mamá le había puesto de nombre Sansón porque imaginó que esa sería la única manera que tendría aquel bebé escuálido y con mirada alucinada de imponer cierto respeto a lo largo de su vida. Como nunca nadie le preguntó su nombre, básicamente no gozaba de respeto alguno por lo que decidió prescindir de las aprobaciones del afuera y se dedicó a vivir con lo que tenía adentro.

En su casita de mazapán con vista al País de Nunca Jamás y no al autoservicio de la esquina, horneaba para un duende un exquisito pan integral con uñitas recién cortadas de elfos y pellejitos tostados de dragón renovando el cuero.

El aroma no tardó en meterse en las casas ajenas sin pedir nada a cambio. Como se trataba de un olor demasiado fantástico para la certeza de sus vidas la vecindad no lo soportó y dio aviso a su familia. Al verlo en situación de magia se inquietaron no por el pan sino por esa felicidad sin fisuras, sin deudas, sin ciudadanía. Y que no dejaba rastros como para seguirle la pista y alcanzarla.

—Esto no es normal —dijo un familiar—. Nadie puede estar así de bien sin deberle algo a alguien.

Le plantearon una salida posible ante lo imposible de una cocina abarrotada de ingredientes inexplicables.

—Vámonos, Sansón. ¡Estás consumiendo muchos disparates!

La frase quedó flotando en la cocina igual que una mosca pesada a la que le queda poco aire. Para calmar los ánimos aceptó mudarse a un departamento de cemento con vista a la vida ajena, un ascensor que subía dudando y un encargado que hablaba entre dientes para que su palabra no fuera usada en su contra. Un lugar sano, en términos policiales: todo visible, todo comprobable... menos lo que se esconde de uno mismo en la garganta y del consorcio detrás de las mirillas.

Ya instalado comenzó a hornear panes con harinas saturadas de ceros. Se tranquilizaron al verlo hacer las mismas cosas que día tras día hacían ellos. "No está muy feliz que digamos ¡pero es tan real!" comentaban sus seres queridos por el fisco. Cuando se dieron cuenta de que consumir pan ordinario los estaba inflamando y al verlo menos utópico y más sensato, se animaron a planteárselo:

—Nos vamos, Sansón. Estamos consumiendo mucho pan.

Le sonó a despedida definitiva y sintió que había llegado la hora de volver a ese pliegue del mundo donde las cosas todavía aceptan ser improbables. Ese pliegue en el que si bien sabían su nombre las criaturas lo respetaban por sus panes alucinantes.

Para que no se preocuparan les dejó una nota:
Ya vuelvo. El duende tiene hambre...

Marta García

Contame-la →

Travellings

10.06.2026

Malta: la cabeza de Juan el Bautista entre el agua y las aceitunas

Nelson Specchia

(En agosto de 1916, la cordobesa -de Villa Dolores- Clara Díaz Lomberg, a bordo del buque Victoria, de la compañía naviera Lloyd Triestino llega a las costas de la isla de Malta. Entre los pasajeros de su crucero por las aguas del Mediterráneo ha coincidido con un coterráneo, el pintor argentino Ricardo Valente; con un matrimonio suizo, los Lehmann, y con una improbable baronesa francesa: Aubrey DVigny y sus tres perros)

La Valeta de noche, vista desde el crucero (Foto: N.S.)

A la mañana siguiente, con un hálito de esperanza (aunque francamente débil, hubo de reconocerlo) Clara esperó al pintor entre los grupos de pasajeros que descendían en La

Valeta. En uno de los primeros botes había bajado Audrey D'Vigny con su pequeña corte canina; la invitó a sumarse, pero Clarita le dijo que prefería esperar, a ver si finalmente su amigo Ricardo Valente se decidía a desembarcar y acompañarlas.

Cuando el último bote estuvo listo para cruzar hasta el puerto, Clarita suspiró hondo y subió. La jornada, en la última posesión territorial de la Soberana y Militar Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén de Rodas y Malta, fue tan encantadora como Clara la había supuesto; la villa parecía suspendida en el tiempo, sin poder precisar con exactitud cuál era ese tiempo en el que flotaba, ubicua.

Todo el aire tenía un marcado espíritu medieval –la *Ordo Fratrum Hospitalis Sancti Ioannis Hierosolymitani*, como todavía se leía en las inscripciones de piedra– había sido fundada tan lejos en el tiempo como el siglo XI, por comerciantes y nobles amalfitanos, para brindar servicios de viaje y de salud a los peregrinos que iban hacia Tierra Santa; pero pronto, cuando comenzaron las locuras de las Cruzadas, los caballeros hospitalarios se calzaron las espadas y salieron a combatir contra los ejércitos musulmanes. Cuando Saladino finalmente recuperó Jerusalén, los caballeros que habían logrado salir vivos de aquella barbarie ocuparon Malta y otras islas menores de la ruta de vuelta a Europa. Aún estaban allí, medio milenio más tarde. Pero las callecitas que cruzaba Clara no tenían regusto a sangres inútilmente derramadas, sino simplemente a cosa vieja, caduca, fuera de la historia. ¿Cómo pueden oler a moho estas paredes, calcinadas por un sol que sería capaz de poner un hierro al rojo vivo?, se decía Clarita.

Entró a un patio, tras un palacio que parecía cerrado a cal y canto, donde se anunciaba almuerzo de típica cocina maltesa; en él encontró ya instalados en una mesa, bajo el inmenso parral que mixturaba la luz enceguecedora del mediodía, al doctor Christian Lehmann y a su esposa, Margarethe –Margo–, el matrimonio de suizos alemanes que, al reconocerla como una compañera del pasaje del crucero, la invitaron a compartir su mesa.

Clara no hablaba alemán, pero el italiano de los suizos era aceptable y pudieron entenderse sin problemas. El doctor Lehmann era un estudioso de cuestiones antropológicas y culturales ("Christian ha publicado un libro", anotició Margo), y se explayó largamente sobre lo que él llamó "la cuestión maltesa", que integraban capítulos tan diversos como la cocina (cuyos productos de berenjenas, pescado, aceite de olivas y granos de pistachos estaban disfrutando) hasta su larga historia; sus componentes raciales originales ("el idioma maltés, como el vasco, es de una originalidad remarcable, con vestigios cartagineses, fenicios, griegos y de las lenguas romances"); de la fuerte personalidad militar de la isla (Jean Parisot de la Valette, el gran maestre de la orden que estuvo en su fundación, la ideó como una gran fortaleza

amurallada); hasta los posibles usos estratégicos que podría tener en los próximos años ("tanto el británico David Lloyd George como el kaiser Wilhelm II de Alemania saben bien que aquel que controle Malta controlará el paso por el Mediterráneo"), si finalmente los conflictos que se avizoraban en el horizonte terminaban por estallar, dijo el doctor.

A Clarita, la mayor parte de todo ese cúmulo de informaciones, datos y análisis la abrumaba un poco, pero se percató que, al mismo tiempo, se estaba divirtiendo. Y que en el par de horas en las que se extendió el almuerzo mediterráneo bajo el parral no había tenido ocasión de que su pasado se hiciera presente, y tampoco se había acordado mucho del desplante que su coterráneo argentino le había hecho al no descender con ella en la ciudad de La Valeta.

La decapitación de San Juan Bautista, Caravaggio

Cuando les trajeron el café, Clarita les preguntó cómo habían pensado seguir con su tour por La Valeta, y Margo Lehmann se apresuró a contestarle que estaban haciendo tiempo, porque a las cuatro de la tarde abrían la imponente Concatedral de San Juan, y ella estaba ansiosa por ver una de las más grandes obras del Caravaggio, "La decapitación de San Juan Bautista"; de inmediato la señora le sugirió que los acompañase, que su marido les explicaría algunos de los detalles más interesantes del gran óleo de Michelangelo Merisi, "dit il Caravaggio", agregaba Margo. Clarita dudó, preguntándose si ese motivo, tan espeluznante, sería propio para amenizar la tarde, pero no se imaginaba muchas alternativas, así que aceptó y se sumó al matrimonio suizo en su visita a la inmensa iglesia de la isla.

La intuición de Clara Díaz no había estado desacertada: la extrema violencia del inmenso óleo, con el profeta aprisionado contra las duras piedras del suelo de la celda, las manos atadas a la espalda, los demás presos atisbando tras las rejas, su carcelero captado en el momento de desenvainar el puñal con que ha de cercenarle la cabeza, la mujer del ángulo disponiendo la bandeja donde han de depositarla, y todo el juego de abruptas sombras y flamígeros rayos de luz sobre los protagonistas, terminaron por descomponer el talante de la chica. A lo que se sumó que las explicaciones –eruditas y a un nivel de detalle mínimo– del doctor Lehmann llevaban a detenerse y auscultar, una y otra vez, cualquier inferencia o simbología que en una primera mirada se hubiese pasado por alto. Al final, Clara les pidió disculpas, les dijo que no se sentía del todo bien, que quizás el almuerzo tan cargado de aceite de oliva y de pistachos le había resultado pesado, y que prefería volver al crucero. Sus compañeros de viaje la despidieron

amablemente y ella aprovechó para dar una larga caminata por los bordes de las murallas construidas por aquel gran maestre; luego bajó al puerto y en uno de los botes de transporte volvió al *Victoria.*

Ese atardecer, después de haber descansado un par de horas, en lugar de optar por su tradicional atuendo para las galerías abiertas, se puso el largo vestido negro de las cenas. Aun así, cuando salió para dirigirse al salón comedor, decidió pasar antes por el extremo de popa. El buque había anclado con el frente hacia la ciudad, y su belvedere, a aquellas horas, se presentaba un tanto lóbrego, oscuro y solitario en comparación con el ajetreo y las luces del puerto de La Valeta. Y vacío. Clara había tenido la corazonada de que Ricardo no estaría esa tarde en el lugar de siempre, y no se equivocó. Lo que no llegó a intuir es que no volvería a verlo más en aquel balcón, que había sido tan acogedor y hospitalario para ambos.

En las cenas, Madame D'Vigny seguía ocupando su lugar en la mesa del capitán, aunque, por el sistema de rotación, hacía tiempo que debiese haberlo cedido; quizás se saltaba el sorteo merced a alguno de esos beneficios que le reportaba su título nobiliario. Aun así, cuando pasaron a la gran terraza de los brindis donde se serviría el café –la vista de La Valeta iluminada, con sus murallas y sus fuertes, era incomparable–, Madame se acercó a Clara Díaz. Ya estaba enterada de que la joven había compartido la jornada con el matrimonio Lehmann, y lo comentaba con un punto de recriminación, como si le pareciese censurable que no hubiese elegido la compañía de ella, de Madame, y la hubiese reemplazado por los suizos. Clara iba a esbozar una sonrisa, pero prefirió hacerse la desentendida; en definitiva, eran tantas las cosas que se le escapaban del protocolo europeo, que no quería ofender a nadie. Por eso, también se apresuró a aceptar la invitación de Madame a acompañarla compartiendo su carpa, al día siguiente, que estaría destinado a las playas maltesas.

Si Ricardo Valente se había resistido a un simple paseo urbano, Clarita se dijo que no tendría sentido sugerirle que se uniese a una excursión al aire y al sol de un balneario mediterráneo, así que al día siguiente bajó con Audrey D'Vigny –y los perros Théo y Ethan y Clément, y la secretaria Mimí, y la asistente Madeimoselle Anne, toda una corte del *Ancien Régime*– en el primer bote del *Victoria*. Una vez en tierra se subieron al transporte que las acercaría hasta Ghajn Tuffieha, una playa de arena amarilla y gruesa donde, apenas un par de años atrás, habían descubierto las ruinas de unos baños romanos de inicios del primer milenio.

El mar, con una pendiente muy suave, dejaba metros y metros de una laguna turquesa de oleaje apacible. El Lloyd Triestino había dispuesto para sus pasajeros de primera clase una línea de carpas cuadrangulares, amplias y altas, con cambiadores y poltronas

para asolearse; la baronesa, su invitada y su séquito ocuparon la primera de la fila. Madeimoselle Anne desempacó alguno de los muchos y abultados bolsos que había venido acarreando y Audrey pasó a cambiarse. La idea de un día de playa de la francesa sería por demás particular, porque salió de la carpa aún más cubierta, de pies a cabeza, de lo que había ingresado: en vez de desvestirse, se enfundó en una túnica de seda color marfil, de mangas amplias como un hábito y tan larga que la arrastraba tras ella por la arena; aquel turbante de tonos vivísimos que Clarita ya le había visto una tarde; la enorme capelina de plato por encima del turbante; y los infaltables anteojos Dior ahumados. Le quedaban apenas unos centímetros de piel –en los pómulos y en el dorso de las manos– que podrían haber recibido eventualmente un rayo de sol; pero tampoco porque, primero, Audrey se embadurnó esos breves islotes de su epidermis con una sucesión de potes de cremas que Madeimoselle Anne le iba alcanzando, uno tras otro; y porque, finalmente, hizo instalar su poltrona dentro de la propia carpa y se sentó a mirar el arrullo de las olas turquesas desde la umbría comodidad de las lonas.

Malta: La Valeta, fortaleza (Foto: N.S.)

Clarita se puso su malla y se zambulló en la playa baja; no le causó demasiada impresión: había veraneado demasiadas veces en Mar del Plata como para que las plantas de sus pies conservaran la memoria de aquella arena, fina y dorada; esta, en comparación, le parecía gruesa e incómoda, casi de piedritas pequeñas (además de que tropezaba con piedras, ellas sí grandes y contundentes, a cada paso); la temperatura del agua era fría; la profundidad insuficiente para bucear. Estuvo haciendo unos largos paralelos a la línea de costa, y cuando Madeimoselle Anne vino a avisarle

que pronto servirían el almuerzo, salió, se secó un poco al calor del sol y fue también ella a echarse en una poltrona junto a Audrey.

Ese atardecer no esperó que el sol estuviese tocando la línea de horizonte para ir al belvedere de popa; llegó temprano y se quedó hasta muy tarde, pero Ricardo Valente no vino.

Clara no entendía qué podría haber pasado con el pintor; rememoraba una y otra vez sus conversaciones, a ver si encontraba en alguna frase, en alguna expresión, algo que hubiera roto ese corto pero tan agradable conjunto de tardes compartidas, y no hallaba nada.

Sin dudas, la última noche había sido diferente: la más extraña y la más difícil de recordar. En lugar de una conversación distendida, como tantas veces, había sido una sucesión de frases cortadas, sin sentido, incómodas; cosas que parecían querer decirse y se frenaban; intenciones soslayadas y finalmente ocultas. Aquel juego con los anillos había sido –juzgaba Clara– un juego inocuo, un intercambio de souvenires entre amigos que han disfrutado unos días en común. Ricardo lo había rechazado muy fuertemente y de plano, en un primer momento, y luego lo había terminado aceptando a regañadientes y rodeado de unas reflexiones raras –deshilvanadas, según su estilo, pero además incoherentes, sin sentido ni dirección– que Clara ahora no podría repetir ni aunque se lo propusiera, porque no había ninguna referencia donde aquellas frases, interrogaciones, dudas y afirmaciones a medias pudieran asirse…

Por un momento pensó si su actitud, y su búsqueda de la compañía de Ricardo desde la primera noche, no podrían haber sido mal interpretadas, como si ella tuviese otras intenciones que fueran más allá de la conversación y la amistad, y que, al entregarle un regalo tan tonto, tan simple, como la abejita de cobre labrada por Amanda en la estancia de Villa Dolores, hubiese significado un despecho para el pintor, como quien cierra, por la vía de un simple compañerismo ocasional de viajes, la construcción de una relación que se pretende más profunda, espiritual y amorosamente.

Pero no, era imposible, Ricardo era un ser íntegro, un adulto (complejo y enredado, como todo artista, pero sensato). No iba a internarse, tras algunas tardes hablando de pinturas, de historia y de arte, en ningún delirio amoroso. Además, conocía como pocos la historia reciente de Clara, porque ella misma se la había expuesto: le había abierto su corazón y sus dolores, y eso hacía imposible ningún plan sentimental. No, no podía ser eso, entonces, ¿qué era lo que había roto el hechizo de las tardes del belvedere…?

El grave estruendo de la sirena del *Victoria* le dio tal susto que casi se cae por la borda. Con el corazón latiéndole acelerado salió de su ensimismamiento y miró hacia la terraza del capitán: se repetía la ceremonia que ya habían vivido en Nápoles, en Capri, en Palermo: el buque se despedía del puerto de La Valeta. Un ruido de engranajes desde los intestinos, como si viniese desde debajo de las aguas, puso en evidencia que las grandes anclas estaban subiendo; suelto de sus amarres, el largo trasatlántico comenzó a virar hacia babor, al tiempo que las débiles columnitas de vapores grises que se habían mantenido activas en los dos tubos de las chimeneas se convertían en gruesas humaredas negras cuando los motores comenzaban a acelerar.

Clara se sentía un poco deprimida; habría mejor que decir: desilusionada. Había visto ya una docena de ceremonias y brindis de despedida de los puertos que iban dejando, y no tenía con ella el *foulard* con el que se protegía de las vaharadas de humos que se arremolinaban desde las chimeneas. Demasiados elementos que la llevaban a retirarse a su camarote. Allá fue, mientras el *Victoria* dejaba las costas de Malta, y fue con una intuición sombría: iba a ser difícil conciliar el descanso de esa noche sin volver a apelar al auxilio de las vaharadas de opio de sus tubos de vidrio.

Nelson Specchia

Contame-la →

Siempre lo sospeché, la culpa era de Los Ciclistas

10.06.2026

Andrés Dunayevich

Imagen de dae jeung kim en Pixabay

La semana pasada cuando estuve en Buenos Aires me pasó lo que nunca esperé que me sucediera, pero sabía que esa pesadilla podía ocurrir en algún momento. Que se me acercará un periodista de noticiero de la calle con su gran micrófono en mano amenazante, para demandar una de esas preguntas incómodas y tan amplias como "qué opina de la pobreza", "de las medidas del gobierno", o del partido "del clásico River y Boca".

Ya lo veía venir. Se me acercaba en cámara lenta en mi mente, pero con una rapidez que no me dio tiempo a evadirlo o cruzarme de vereda. Así que ahí estaba paralizado

frente a la cámara sin saber qué decir. Atiné a mirar el micrófono para ver de qué canal se trataba, como para atenuar o exacerbar mi respuesta. Tenía un segundo para intentar cambiar el destino de la humanidad con una frase elocuente e igualmente contundente, lo cual es casi imposible.

Durante años pensé en numerosas posibles respuestas que podía dar, pero hay que estar ahí solo frente al micrófono, sabiendo que tu respuesta será utilizada para confirmar estadísticas que les servirán para avalar las hipótesis que el programa está esperando que digas. Me preguntaron sobre la situación actual del país. Es imposible dar una respuesta rápida, por más que me indigne el presidente que tenemos, pero decir eso era caer en el juego de destilar odio y contestar con el mismo desprecio que recibimos desde su gobierno. Pensé en hacer un chiste de esos de los que mis hijos se burlan porque dicen que son muy malos. También pensé en huir, pero ya era tarde.

Mi respuesta fue: "la culpa de todo la tienen Los Ciclistas sin ninguna duda", contesté y me fui.

Y paso a explicar por qué dicha respuesta.

Cuando era chico mi abuelo que huyó de la guerra por la persecución de los Nazis me explicaba sobre el antisemitismo con la siguiente aseveración. "La culpa de todo la tienen los judíos y los ciclistas". Ante lo cual el sentido común te llevaba a decir, "¿y por qué el ciclista?". Mi abuelo con picardía respondía: "¿Y por qué el judío?". Mostrando la ridiculez del pensamiento discriminatorio y antisemita.

Con el tiempo con mi hermano elaboramos otra respuesta. Que la culpa evidentemente la tenían Los Ciclistas, esa maldita secta de seres despreciables que irrumpen las calles como abejas con el sonido de los rayos de sus ruedas, con su vestimenta oscurantista, cascos, ropa de licra pegada al cuerpo y un dispositivo sospechoso puesto en el bulto para fanfarronear y dispuestos para enfrentar una guerra. Preparándose para un seguro ataque terrorista extraterrestre.

Yo me pregunto, cuando los veo pasar tan concentrados con su mirada asesina, ¿qué traman? Ellos lo saben y serán los únicos preparados para resistir al ataque alienígena. Sino cómo puede explicarse que estén tan bien organizados y agrupados en todas partes del mundo, que se despierten temprano para hacer tamaño sacrificio. El dilema planteado por mi abuelo, como si se tratara del huevo y la gallina. Al fin tenía respuesta. La culpa de todo la tenían Los Ciclistas.

Ahora estoy rogando que mi respuesta no salga en el noticiero, tengo fe por la cara que puso el periodista, no sabía si lo estaba gastando o estaba hablando en serio. En

realidad, yo tampoco lo sabía.

Lamentablemente siempre las respuestas me llegan cuando ya es tarde y me hubiera gustado decir que la resistencia vendrá de proyectos colectivos, las conversaciones inteligentes con amigos, de la comunión, del abrazo e incluso de la poesía que nos lleve al disfrute.

Relato de Historias Camboyanas

www.elcamboyano.com.ar (http://www.elcamboyano.com.ar/)

Andrés Dunayevich

Contame-la →

Un poema, un sueño

10.06.2026

Adrián Savino

1

Estoy en la cama con la netbook, revisando algunos escritos.

Llego a un poema titulado "el amigo", que dice así:

con mi viejo aún tibiecito
ahí nomás, a escasos metros

me hablaba con voz cascada
ahora hay que ponerse
los pantalones, decía
y más tarde, en el velorio
me miraba a la distancia
con ojos fijos y amargos
hoy me cuentan que se siente
como un árbol que está erguido
pero en realidad se pudre
de abajo, por la raíz
capaz que me toque verlo
de lejos alguna tarde
a la salida del cole
de mis hijos, y dudar:
¿qué hago, lo saludo o no?

Cada vez que lo revisito, es con la sospecha de que pueda resultarme "demasiado personal". Y en esta ocasión, al igual que en las anteriores, llego a la conclusión de que no, no me parece que lo sea. Lo cual seguramente no impedirá que otro día vuelva a asaltarme la duda.

Termino de releerlo una vez más, apago todo, y me acuesto a dormir.

2

Sueño que estoy cortando el pasto en lo del personaje del poema: una vieja casona en la zona del Clínicas.

Es una tarde soleada de otoño, apenas ventosa, y trabajo solo. El patio es bastante amplio, de esos que llegan al corazón de la manzana.

Cuando ya estoy a punto de terminar la etapa de corte (después tocará barrer y embolsar), veo llegar a la esposa del personaje.

Me sorprende encontrarla, no la hacía viva. Pero la veo tan radiante y serena (muy al contrario de como la recordaba de todos nuestros encuentros desde que era niño), que se me torna inconcebible la idea de que (como de hecho sucede fuera del sueño) ella esté muerta.

¿Qué parece?, me pregunta, mientras intenta abarcar con la vista toda la superficie recién cortada.

Todo bien, le digo, pero mirá.

Le señalo un sector que dejé sin cortar por no estar seguro de si son plantas de jardín, o meros yuyos.

Es porque de abajo, esos cinco o seis tallos parecen toscos, salvajes. Pero están todos coronados por unas espigas que, por lo menos a la luz de ese sol y mecidas por esa brisa, lucen tan frágiles como hermosas.

¿Qué hago, las corto o no?, le pregunto.

Ella se queda contemplándolas por unos difusos segundos, y vuelve la vista hacia mí.

Levanta un poco las cejas y me sonríe, con la cabeza un poco ladeada y la expresión de duda más luminosa que jamás haya visto.

Le sonrío yo también, y en eso, me despierto.

Adrián Savino

Contame-la →

La utilidad de lo inútil

10.06.2026

(Filosofía a base de peperoncino)

Omar Hefling

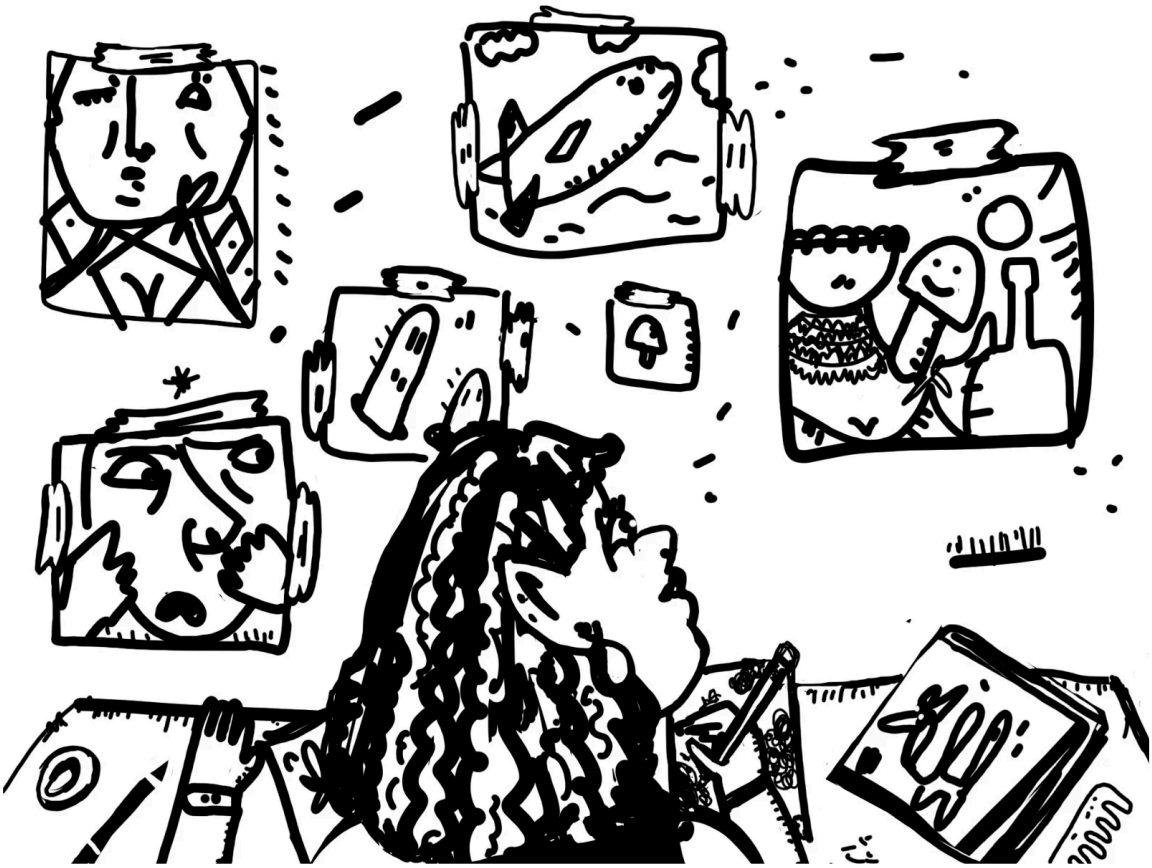


Ilustración: Selene Cráteres

1

A mediados de los años sesenta del siglo pasado un bambino corría por las calles de Diamante, un pueblo de Cosenza.

Ni más ni menos que la capital nacional del *peperoncino*.

Diamante, una ciudad y municipio costero ubicado en la provincia de Cosenza, en la región de Calabria (sur de la península itálica). Diamante mira de frente al mar Tirreno, en el territorio continental de Italia, y es mundialmente conocida por sus más de 200 murales y su producción de *peperoncino*, el famoso chile o ají picante. Allí mismo en 1958 daba el primer grito en este mundo el bambino Nuccio, dicen las nonas de Calabria que desde muy pequeño el niño Ordine subía al empeine de la bota italiana tal vez influenciado por algunos de sus abuelos y daba saltitos estirando el pescuezo apuntando la pera hacia arriba, señal de que se quiere mirar lejos con el fin de espiar desde del Tirreno hacia el otro lado del mar Jónico, hacia la orilla de enfrente dado que le habían dicho estaban jugando a las escondidas un tal Aristóteles, un tal Platón, Antístenes, Crátilo, Protágora, Anaximandro, Epicuro que ya los tenía bien junados para llenar el álbum de figuritas del pensamiento antiguo.

2

¿Pero quién es éste Nuccio se preguntará el lector, para que un escribiente se dedique a recordarle en tan prestigiosa revista?.

Hasta hace muy poco no lo conocía, me lo presentó un amigo. El psicoanalista y escritor Gerardo Máximo García. Desde su paso reciente por Barcelona, observando mis claras y manifiestas limitaciones en materia de pensamiento me advirtió desde allí: *no lo tome a mal, pero le voy a regalar un libro.*

Lastimosamente como suelen consolarse ante las derrotas los jugadores de fútbol, Nuccio ya no está en este mundo, murió muy joven a los 65 años, fue profesor de literatura italiana en la universidad de Calabria y autor de varios libros, varios de ellos sobre Giordano Bruno y el Renacimiento. También fue profesor invitado de centros como Yale, Paris IV- Sorbonne, IEA de París, CESR de Tours, el Warburg Institute o la Sociedad Max Planck de Berlín. Fue también miembro del Harvard University Center for Italian Renaissance Studies y de la Fundación Alexander von Humboldt, así como miembro de honor del Instituto de Filosofía de la Academia Rusa de Ciencias.

Hasta aquí puro curriculum se preguntará el lector.

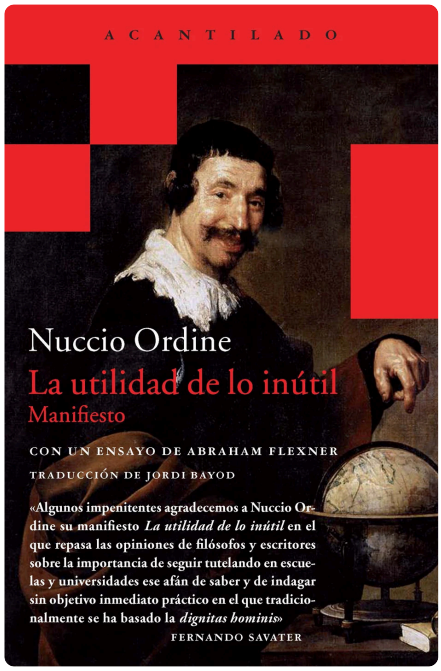
Pero no, ahora viene lo interesante y que este escribiente desea recomendar: uno de sus libros lo reivindica en estos tiempos.

La utilidad de lo inútil. Manifiesto, publicado en 2013 poco antes de su repentina muerte. Un texto que parece haber sido escrito para estos días donde estamos

gobernados por una caterva de simios (con perdón de los mismos) que unánimemente desprecian el saber que no tiene un rendimiento económico, como si la humanidad no debiera agradecerles a todos aquellos que por una intuición o simple curiosidad lograron, contra todo sentido de utilidad, descubrimientos asombrosos u obras de sensibilidad maravillosa para iluminar a generaciones enteras.

Pero quién destaca con mayor precisión el valor de este libro es el filósofo Fernando Savater: "algunos impenitentes agradecemos a Nuccio Ordine su manifiesto La utilidad de lo inútil, en el que repasa las opiniones de filósofos y escritores sobre la importancia de seguir tutelando en escuelas y universidades ese afán de saber y de indagar sin objetivo inmediato práctico en el que tradicionalmente se ha basado la *dignitas hominis*". Este manifiesto es un bálsamo para épocas de crisis e indispensable para comprender por qué los gobiernos en estas circunstancias lo primero que recortan es la cultura.

3



Este manifiesto editado por la editorial de Barcelona, Acantilado, lleva ya más de diez ediciones y traducciones a veinte lenguas. Es un manifiesto breve (nos llega traducido al español gracias a Jordi Bayod) en el que esgrime poderosos argumentos para demostrar que no solo las cosas que se hacen buscando un beneficio (económico o de cualquier otra índole) son las cosas verdaderamente útiles. También lo son la literatura, las artes e incluso determinados descubrimientos científicos sin los que no habríamos progresado como sociedad y que hay que atribuirles a personas que los obtuvieron y difundieron de forma completamente altruista.

El libro se estructura en tres capítulos principales dedicados a la literatura, la universidad y la voz de los clásicos, que siente que ya casi no se editan. Respecto a la institución de enseñanza superior, entre otras profundas reflexiones, lamenta su concepción actual como una empresa cuya clientela es el estudiantado, y detalla la pérdida de su originaria misión pedagógica, ajena al utilitarismo, lo que constituye un peligro porque para ejercer una profesión no basta con dominar las cuestiones técnicas que conlleva, sino que estas han de subordinarse "a una formación cultural más amplia".

4

En su última parte, tras una extensa bibliografía, Ordine incluye un breve texto del pedagogo Abraham Flexner, uno de los fundadores del *Institute for Advanced Study de Princeton* (Estados Unidos), que asegura que le sirvió de plena inspiración para su guía.

Lector, si alguna vez pasás por Diamante en busca de un loro calabrés, no te olvides, para no faltarle el respeto a nadie, que ese pueblito es la capital del pimiento. Y si es en principio de setiembre te encontrarás con el festival nacional del *peperoncino*, al primer bodegón que veas debes propinarte una mesa y pedirle, acto seguido al *cameriere* que marche una Bomba Calabresa, elaborada con tiras de chile seco maceradas en aceite de oliva y mezcladas con verduras y setas.

Y en plan de complicidad, casi al oído confesarle al *cameriere* que venís a dar una conferencia en la universidad del gusto y que tenés un amigo en Diamante, un tal Nuccio, el *professore*, *l'insegnante* Nuccio Ordine. Y que no te caen muy simpáticos los sarracenos. Y por si fuera poco le contás que un lejano pariente tuyo peleó contra los piratas en la isla de Cirella.

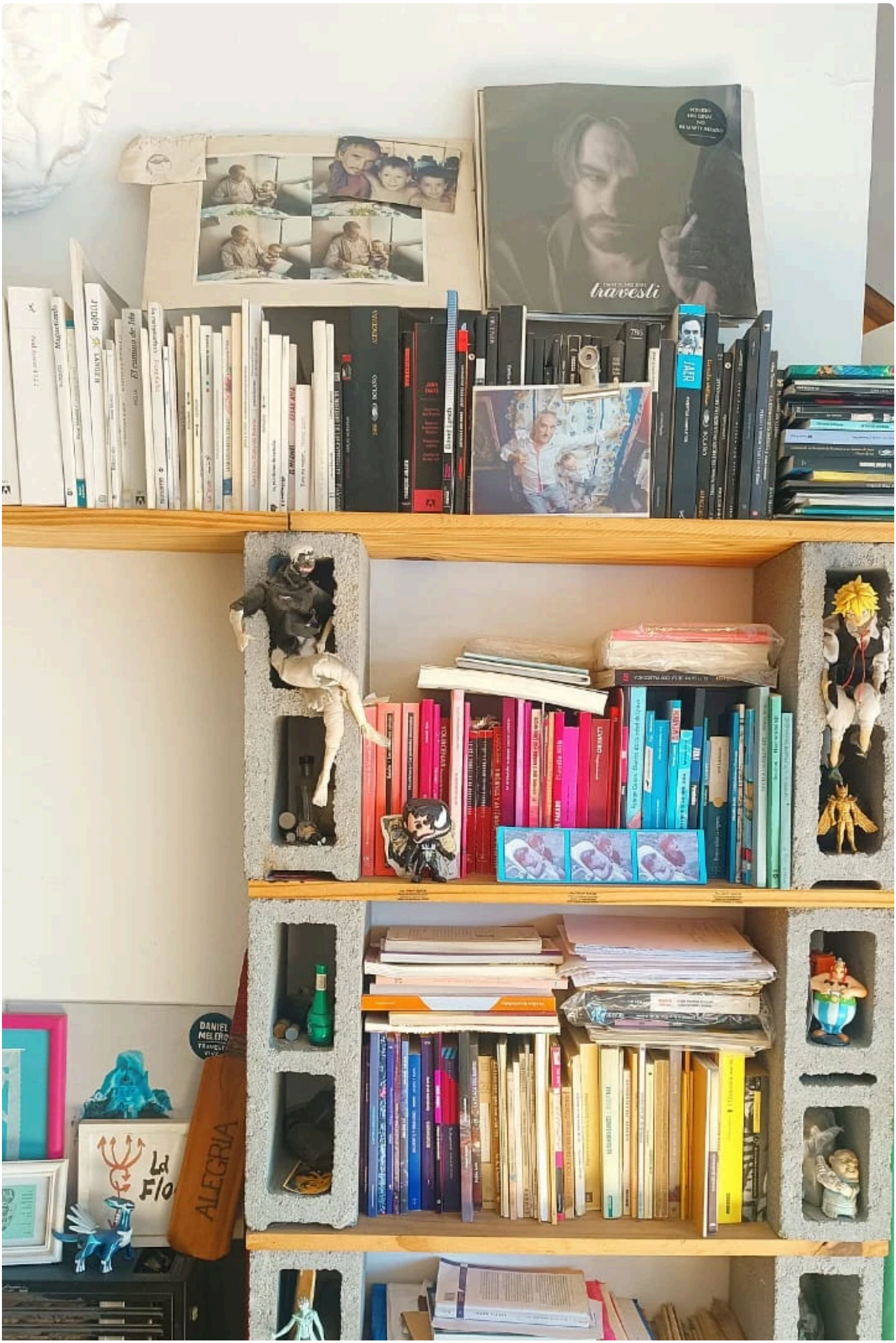
Omar Hefling

Exploraciones →

Ante los psicoanalistas

10.06.2026

Aníbal Buede


travesti
ALEGRIA

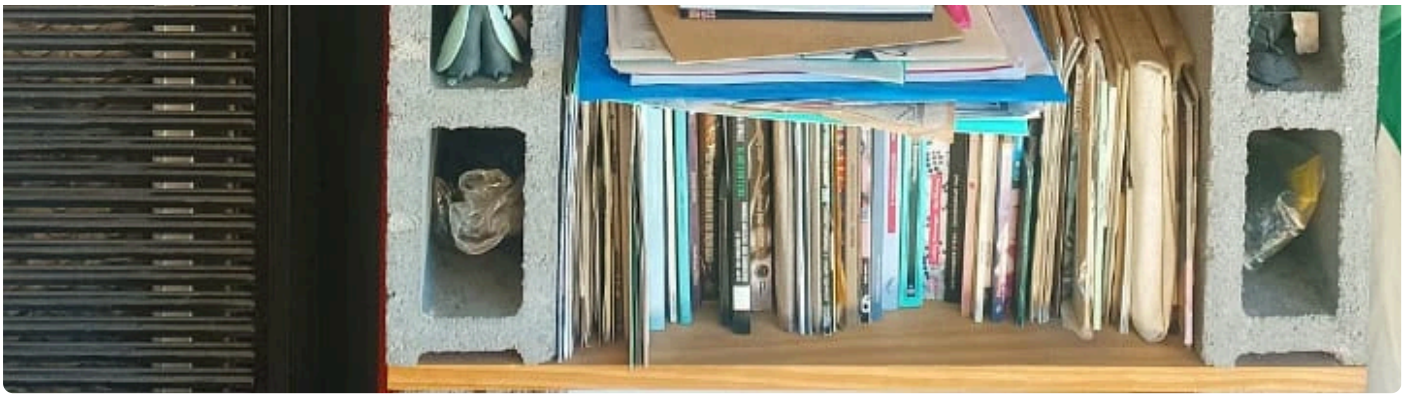


Foto: Aníbal Buede

Con los psicoanalistas tengo una relación ambigua; por un lado la admiración a propósito de su erudición, y por la capacidad que tienen para encontrar tesoros donde los demás humanos solo vemos un desliz. Por el otro, una sensación siempre latente de farsa, de circo armado sobre un pantano que ante el menor movimiento se va a pique.

Días atrás R., una lectora de Tierra Media me comentaba que uno de los libros utilizados en una entrega de la revista era carne de cañón para los psicoanalistas (como ella) . Me sugería que sería una buena idea hacer uno de mis cruces de ese libro en particular (La retirada lloviendo, una octogésima parte del futuro) con algún seminario de Lacan; uno pertinente agregó.

Tiempo atrás, no tanto, habíamos conformado un grupo para juntarnos a leer los benditos seminarios (todos psychos, claro, menos yo). La mecánica era la siguiente; uno de los integrantes tiraba un tema al azar y los demás lo vinculaban a algún seminario en particular, y allí iban. Juro que no entendía casi nada, a mi lo que me gustaba es que los leía como poesía.

En una de esas tertulias alguien, entre seminario y seminario, deslizó el nombre de un libro que había escrito Pierre Rey, un paciente de Lacan. Recordé que lo tenía y que lo había leído en algún momento; lo cierto es que me costó encontrarlo en mi biblioteca organizada por colores ¿a quién se le ocurre diseñar un libro con lomo color crema?

Claro que lo había leído, es más, lo encontré intervenido. Tomé al azar 9 páginas que adjunto aquí abajo, imaginando vínculos arbitrarios (o no tanto) de esos subrayados con los títulos* de cada ensayo del libro propuesto por R.

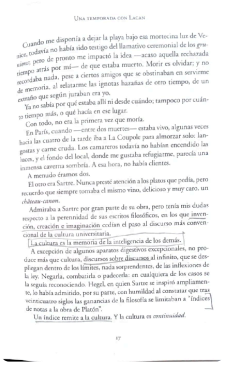
Por ejemplo: pag. 93 – Ante el poder

Cada lector podrá hacer los suyos. Y así...

* Títulos de los ensayos de "La retirada lloviendo, una octogésima parte del futuro":

Ante todo / Ante el experimento / Ante la traducción / Ante un beso / Ante la lealtad / Ante un barco / Ante lo distante / Ante las tillandsias / Ante el poder / Ante un mono / Ante un talismán / Ante la construcción / Ante una ciudad / Ante una casa / Ante el movimiento / Ante el ajedrez / Ante el suicidio / Ante alguien / Ante 1959 / Ante el atavismo / Ante un fantasma / Ante el deterioro / Ante un derrame sonoro / Ante el desprendimiento / Ante el detrás / Ante un ticket / Ante Carver / Ante lo sumergido / Ante un diagrama / Ante la dirección de las cosas, y el espacio entre ellas / Ante ramificaciones / Ante lo imaginario / Ante la ampliación / Ante un parpadeo / Ante el fracaso / Ante un epílogo.

Click en cada imagen para ampliar



Una temporada con Lacan

Cuando me disponía a dejar la playa bajo esa mortecina luz de Venice, todavía no había sido testigo del llamativo ceremonial de los *grunions*; pero de pronto me impactó la idea —acaso aquella rechazada tiempo atrás por mí— de que estaba muerto. Morir es olvidar; y no recordaba nada, pese a ciertos amigos que se obstinaban en servirme de memoria, al relatarme las ignotas hazañas de otro tiempo, de un extraño que según juraban era yo.

Ya no sabía por qué estaba allí ni desde cuándo; tampoco por cuánto tiempo más, o qué hacía en ese lugar.

Con todo, no era la primera vez que moría.

En París, cuando —entre dos muertes— estaba vivo, algunas veces hacia las cuatro de la tarde iba a La Coupole para almorzar solo: langostas y carne cruda. Los camareros todavía no habían encendido las luces, y el fondo del local, donde me gustaba refugiarme, parecía una inmensa caverna sombría. A esa hora, no había clientes.

A menudo éramos dos.

El otro era Sartre. Nunca presté atención a los platos que pedía, pero recuerdo que siempre tomaba el mismo vino, delicioso y muy caro, un *château-canon*.

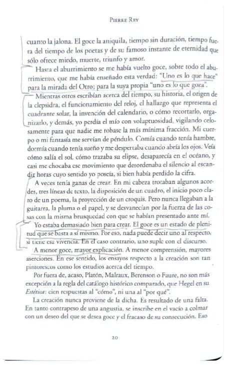
Admiraba a Sartre por gran parte de su obra, pero tenía mis dudas respecto a la perennidad de sus escritos filosóficos, en los que invención, creación e imaginación cedían el paso al discurso más convencional de la cultura universitaria.

La cultura es la memoria de la inteligencia de los demás.

A excepción de algunos aparatos digestivos excepcionales, no produce más que cultura, discursos sobre discursos al infinito, que se despliegan dentro de los límites, nada sorprendentes, de las inflexiones de la ley. Negarla, combatirla o padecerla: en cualquiera de los casos se la seguía reconociendo. Hegel, en quien Sartre se inspiró ampliamente, lo había admitido, por su parte, con humildad al constatar que tras veinticuatro siglos las ganancias de la filosofía se limitaban a "índices de notas a la obra de Platón".

Un índice remite a la cultura. Y la cultura es *continuidad*.

17



Pierre Rey

cuanto la jalona. El goce la aniquila, tiempo sin duración, tiempo fuera del tiempo de los poetas y de su famoso instante de eternidad que sólo ofrece miedo, muerte, triunfo y amor.

Hasta el aburrimiento se me había vuelto goce, sobre todo el aburrimiento, que me había enseñado esta verdad: "Uno es lo que hace" para la mirada del Otro; para la suya propia "uno es lo que goza".

Mientras otros escribían acerca del tiempo, su historia, el origen de la clepsidra, el funcionamiento del reloj, el hallazgo que representa el cuadrante solar, la invención del calendario, o cómo recortarlo, organizarlo, y demás, yo perdía el mío con voluptuosidad, vigilando celosamente para que nadie me robase la más mínima fracción. Mi cuerpo o mi fantasía me servían de péndulo. Comía cuando tenía hambre, dormía cuando tenía sueño y me despertaba cuando abría los ojos. Veía cómo salía el sol, cómo trazaba su elipse, desaparecía en el océano, y casi me chocaba ese movimiento que desordenaba el silencio al escandir horas cuyo sentido yo poseía, si bien había perdido la cifra.

A veces tenía ganas de crear. En mi cabeza trotaban algunos acordes, tres líneas de texto, la disposición de un cuadro, el inicio poco claro de un poema, la proyección de un croquis. Pero nunca llegaban a la guitarra, la pluma o el papel, y se desvanecían por la fuerza de las cosas con la misma brusquedad con que se habían presentado ante mí.

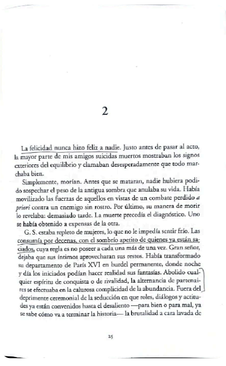
Yo estaba demasiado bien para crear. El goce es un estado de plenitud que se basta a sí mismo. Por eso, nada puede decir uno al respecto, si tiene esa vivencia. En el caso contrario, uno suple con el discurso.

A menor goce, mayor explicación. A menor comprensión, mayores aserciones. En ese sentido, los ensayos respecto a la creación son tan pintorescos como los estudios acerca del tiempo.

Por fuera de, acaso, Platón, Malraux, Berenson o Faure, no son más excepción a la regla del catálogo histórico comparado, que Hegel en su *Estética*: cien respuestas al "cómo", ni una al "por qué".

La creación nunca proviene de la dicha. Es resultado de una falta. En tanto contrapeso de una angustia, se inscribe en el vacío a colmar con un deseo del que se desea goce y el fracaso de su consecución. Eso

20



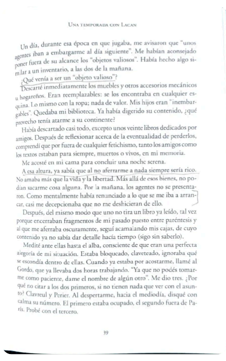
2

La felicidad nunca hizo feliz a nadie. Justo antes de pasar al acto, la mayor parte de mis amigos suicidas muertos mostraban los signos exteriores del equilibrio y clamaban desesperadamente que todo marchaba bien.

Simplemente, morían. Antes que se mataran, nadie hubiera podido sospechar el peso de la antigua sombra que anulaba su vida. Había movilizado las fuerzas de aquellos en vistas de un combate perdido *a priori* contra un enemigo sin rostro. Por último, su manera de morir lo revelaba: demasiado tarde. La muerte precedía el diagnóstico. Uno se había obtenido a expensas de la otra.

G. S. estaba repleto de mujeres, lo que no le impedía sentir frío. Las consumía por decenas, con el sombrío apetito de quienes ya están saciados, cuya regla es no poseer a cada una más de una vez. Gran señor, dejaba que sus íntimos aprovecharan sus restos. Había transformado su departamento de París XVI en burdel permanente, donde noche y día los iniciados podían hacer realidad sus fantasías. Abolido cualquier espíritu de conquista o de rivalidad, la alternancia de partenaires se efectuaba en la calurosa complicidad de la abundancia. Fuera del deprimente ceremonial de la seducción en que roles, diálogos y actitudes ya están convenidos hasta el desaliento —para bien o para mal, ya se sabe cómo va a terminar la historia— la brutalidad a cara lavada de

25



Una temporada con Lacan

Un día, durante esa época en que jugaba, me avisaron que "unos agentes iban a embargarme al día siguiente". Me habían aconsejado poner fuera de su alcance los "objetos valiosos". Había hecho algo similar a un inventario, a las dos de la mañana.

¿Qué venía a ser un "objeto valioso"?

Descarté inmediatamente los muebles y otros accesorios mecánicos u hogareños. Eran reemplazables: se los encontraba en cualquier esquina. Lo mismo con la ropa; nada de valor. Mis hijos eran "inembargables". Quedaba mi biblioteca. Ya había digerido su contenido, ¿qué provecho tenía atarme a su continente?

Había descartado casi todo, excepto unos veinte libros dedicados por amigos. Después de reflexionar acerca de la eventualidad de perderlos, comprendí que por fuera de cualquier fetichismo, tanto los amigos como los textos estaban para siempre, muertos o vivos, en mi memoria.

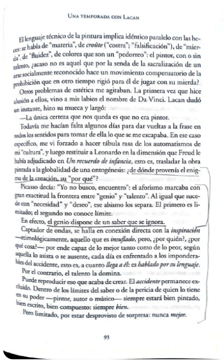
Me acosté en mi cama para concluir una noche serena.

A esa altura, ya sabía que al no aferrarme a nada siempre sería rico. No amaba más que la vida y la libertad. Más allá de esos bienes, no podían sacarme cosa alguna. Por la mañana, los agentes no se presentaron. Como mentalmente había renunciado a lo que se me iba a arrancar, casi me decepcionaba que no me deshicieran de ello.

Después, del mismo modo que uno no tira un libro ya leído, tal vez porque encerraban fragmentos de mi pasado puesto entre paréntesis y al que me aferraba oscuramente, seguí acamalando mis cajas, de cuyo contenido ya no sabía dar detalle hacía tiempo (sigo sin saberlo).

Medité ante ellas hasta el alba, consciente de que eran una perfecta alegoría de mi situación. Estaba bloqueado, claveteado, ignoraba qué se escondía dentro de ellas. Cuando ya estaba por acostarme, llamé al Gordo, que ya llevaba dos horas trabajando. "Ya que no podés tomarme como paciente, dame el nombre de algún otro". Me dio tres. ¿Por qué no citar a los dos primeros, si no tienen nada que ver con el asunto? Clavreul y Perier. Al despertarme, hacia el mediodía, disqué con calma su número. El primero estaba ocupado, el segundo fuera de París. Probé con el tercero.

39



Una temporada con Lacan

El lenguaje técnico de la pintura implica idéntico paralelo con las heces: se habla de "materia", de *croûte* ("costra"; "falsificación"), de "mierda", de "fluidez", de colores que son un "pedorreo": el pintor, con o sin talento, ¿acaso no es aquel que por la senda de la sacralización de un arte socialmente reconocido hace un movimiento compensatorio de la prohibición que en otro tiempo rigió para él de jugar con su mierda?

Otros problemas de estética me agitaban. La primera vez que hice alusión a ellos, vino a mis labios el nombre de Da Vinci. Lacan dudó un instante, hizo su mueca y largó:

—La única certeza que nos queda es que no era pintor.

Todavía me hacían falta algunos días para dar vueltas a la frase en todos los sentidos para tomar de ella lo que se me escapaba. En ese caso específico, me vi forzado a hacer tábula rasa de los automatismos de mi "cultura", y luego restituir a Leonardo en la dimensión que Freud le había adjudicado en *Un recuerdo de infancia*, esto es, trasladar la obra pintada a la globalidad de una ontogénesis: ¿de dónde provenía el enigma de la creación, su "por qué"?

Picasso decía: "Yo no busco, encuentro": el aforismo marcaba con gran exactitud la frontera entre "genio" y "talento". Al igual que sucede con "necesidad" y "deseo", ese abismo los separa. El primero es limitado; el segundo no conoce límite.

En efecto, el genio dispone de un saber que se ignora.

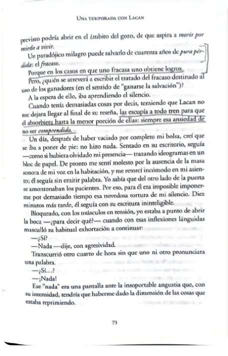
Captador de ondas, se halla en conexión directa con la *inspiración* —etimológicamente, aquello que es *insuflado*, pero, ¿por quién?, ¿por qué cosa?— por ende capaz de lo mejor tanto como de lo peor, según aquella lo asista o se ausente, cada día es enfrentado a los imponderables del accidente, esto es, a cuanto *llega a él*: es *hablado por su lenguaje*.

Por el contrario, el talento la domina.

Puede reproducir eso que acaba de crear. El *accidente* permanece excluido. Dentro de los límites del saber o de la pericia de quien lo tiene en su poder —pintor, autor o músico— siempre estará bien pintado, bien escrito, bien compuesto: siempre *bien*.

Pero limitado, por estar desprovisto de sorpresa: nunca *mejor*.

93



Una temporada con Lacan

previsto podría abrir en el ámbito del gozo, de que aspira a *morir por miedo a vivir*.

Un paradójico milagro puede salvarlo de cuarenta años de *pura pérdida*: el *fracaso*.

Porque en los casos en que uno fracasa uno obtiene logros.

Pero, ¿quién se atreverá a escribir el tratado del fracaso destinado al uso de los ganadores (en el sentido de "ganarse la salvación")?

A la espera de ello, iba aprendiendo el silencio.

Cuando tenía demasiadas cosas por decir, temiendo que Lacan no me dejara llegar al final de su reseña, las escupía a todo tren para que él absorbiera hasta la menor porción de ellas: siempre esa ansiedad de no ser *comprendido*.

Un día, después de haber vaciado por completo mi bolsa, creí que se iba a poner de pie: no hizo nada. Sentado en su escritorio, seguía —como si hubiera olvidado mi presencia— trazando ideogramas en un bloc de papel. De pronto me sentí molesto por la ausencia de la masa sonora de mi voz en la habitación, y me retorcí incómodo en mi asiento; él seguía sin emitir palabra. Yo sabía que del otro lado de la puerta se amontonaban los pacientes. Por eso, para él era imposible imponerme por demasiado tiempo esa novedosa tortura de mi silencio. Diez minutos más tarde, él seguía con su escritura ininteligible.

Bloqueado, con los músculos en tensión, yo estaba a punto de abrir la boca —¿para decir qué?— cuando con esas inflexiones lánguidas masculló su habitual exhortación a continuar:

—¿Sí?

—Nada —dije, con agresividad.

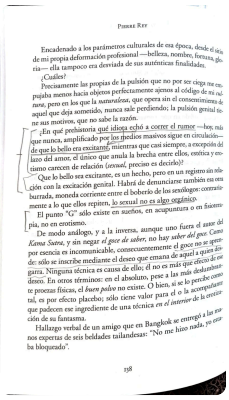
Transcurrió otro cuarto de hora sin que uno ni otro pronunciara una palabra.

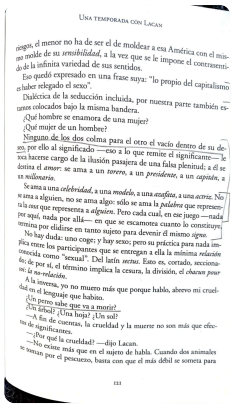
—¿Sí...?

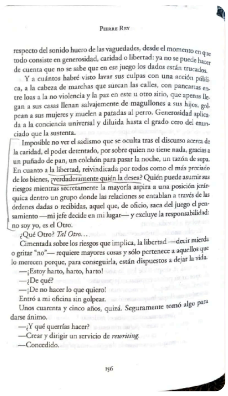
—¡Nada!

Ese "nada" era una pantalla ante la insoportable angustia que, con su intensidad, tendría que haberme dado la dimensión de las cosas que estaba reprimiendo.

73







. *Una temporada con Lacan*. Pierre Rey. 2016. Editorial Letra Viva.

. *La retirada lloviendo, una octogésima parte del futuro*. 2019. Casa Trece ediciones.

Aníbal Buede

Exploraciones →

Padres

10.06.2026

Luis Eliseo Altamira

Francis Vincent Zappa padre

Francis Vincent Zappa nació en Maryland, Baltimore, el 21 de diciembre de 1940. Su padre, un siciliano de ascendencia griega y árabe que había sido barbero y guitarrista de un trío de serenatas, trabajaba como meteorólogo de un arsenal del ejército norteamericano, dónde se fabricaba gas mostaza. En la autobiografía *The Real Frank Zappa Book*, el músico estima que la función de su padre allí era averiguar hacia dónde soplaba el viento cuando llegaba el momento de tirar los desperdicios.

Para llegar a fin de mes, el progenitor se prestaba voluntariamente a tests de productos químicos que podrían ser empleados en armas de guerra. "Consistía – nos dice Zappa –en parches que se adherían a los brazos y a otras partes del cuerpo. El ejército no te decía qué te inoculaba en la piel. Te pagaba diez dólares por cada parche que te extraía luego de dos semanas. Mi padre solía llegar a casa con tres o cuatro de estos parches por semana".

Los Zappa vivían en un barrio del ejército, distante a una milla de los tanques dónde almacenaban el gas mostaza; por lo que cada integrante de la familia tenía, en el hogar, su correspondiente máscara de gas. He aquí, a mi criterio, la génesis de la irrefrenable mordacidad, de la implacable ferocidad con que el guitarrista atacaría, años más tarde, al sacralizado "American Way of Life".

Salvador Dalí con su padre y su hermana, Ana María

Salvador Dalí y Cusí, el escribano de Figueras, no quería que su hijo se dedicara a la pintura. "Nosotros, sus padres – escribió en una oportunidad –, sabíamos las amarguras, los pesares y la desesperación que están reservadas a los que no alcanzan en el arte la preeminencia que logran tan solo los verdaderos héroes, venciendo todos los obstáculos y reveses". Pero al terminar su hijo el bachillerato, era también consciente de que la profesión de pintor era la única por la que éste sentía verdadera vocación; y, sabedor de la "pereza intelectual que padecía cuando se le apartaba del círculo de sus predilecciones", decidió destinar una parte de sus no desahogados

ingresos para solventar sus estudios en el profesorado de pintura de la Academia de San Fernando de Madrid.

Hacia allá fueron padre e hijo, acompañados por Ana María, la hermana de Salvador. El examen de ingreso consistía en reproducir a lápiz, lo más fielmente posible, una obra de arte en un plazo de seis días. A Dalí le tocó un Baco de Jacobo Sansovino. Su trabajo marchaba bien hasta que al tercer día, el portero de la entidad (con quién el padre solía dialogar en el patio de la academia, mientras aguardaba impaciente la salida de su hijo) le comunicó al escribano que, pese a los méritos, el dibujo era demasiado pequeño para las dimensiones requeridas. "Mi padre estuvo fuera de sí desde aquel momento – contó años más tarde el pintor -. No sabía qué aconsejarme: que empezara de nuevo el dibujo o lo terminara lo mejor posible con su tamaño actual".

Esa tarde, mientras se encontraban viendo una película, el escribano de Figueras hizo volver las cabezas de todos en el cine, al exclamar imprevistamente: "¿Te verás con ánimo para empezar de nuevo?". Y, tras un largo silencio: "¡Te quedan tres días!". "Yo encontraba cierto placer en atormentarlo – prosigue Dalí -; pero empezaba también a sentir el contagio de su angustia y veía que el asunto se ponía serio".

Al día siguiente, el muchachito borró completamente el dibujo. Pero cuando cayó en cuenta que sus compañeros de examen ya empezaban a retocar las sombras, quedó paralizado de miedo al sopesar el poco tiempo que le quedaba. "Miré el reloj con angustia - nos cuenta Salvador -. Solo el borrar me había tomado ya media hora. Empecé, pues, ansiosamente mi nueva figura, procurando esta vez tomar las medidas de modo que tuviera las dimensiones que las condiciones requerían. Pero hice con tal torpeza estas operaciones preliminares que al final de la sesión tuve que borrarlo todo nuevamente. Cuando terminé ese día, mi padre vio en la palidez de mi rostro que las cosas no marchaban bien. (...) Dijo: Ahora te quedan dos días. Debí aconsejarte que no borraras el primer dibujo...".

Aquella noche, Salvador padre permaneció en vela, acosado por la duda irresoluble de si se debía o no se debía haber borrado el dibujo. El quinto día su hijo hizo el Baco demasiado grande, al punto que los pies quedaron fuera del papel; una falta mayor que la de la pequeñez anterior. Decidió borrarlo y el tiempo se le terminó. Cuando salió al patio de la academia y le comunicó al escribano lo sucedido, vio brillar una lágrima en sus ojos. "Si no te aprueban – le dijo éste, procurando consolarlo – será culpa mía y de ese imbécil del portero. Si tu dibujo era bueno, como parece que lo era, ¿qué importaba que fuera algo mayor o menor?".

"Entonces – nos cuenta Dalí -, agucé mi malicia y contesté: Es lo que le decía. Si el dibujo está bien hecho, los profesores han de apreciarlo a la fuerza.` (...) Mi padre se mesó meditativamente uno de los mechones de pelo blanco que crecían a ambos lados de su venerable cráneo, herido en lo vivo por el remordimiento. (...) Sus azulados ojos habían tomado una expresión de infinita amargura en los dos últimos días, y el mechón de cabellos blanco, del que solía tirar en sus más crueles momentos de dudas y ansiedad, avanzaba rígido, como un cuerno dónde se condensase toda la tortura y toda la amarillenta y amenazadora hiel de mi problemático porvenir".

Al día siguiente, Salvador terminó el dibujo completamente, con todas sus sombras, en apenas una hora. Se pasó la hora restante admirándolo, ya que jamás había hecho uno tan preciso. Al salir, le dijo a su progenitor: "Lo hice estupendamente. ¡Pero el dibujo es aún más pequeño que el primero que hice!".

"Esta observación cayó como una bomba –concluyó el pintor -. El mismo efecto hizo el resultado de mi examen. Fui admitido con esta mención: Á pesar de no tener las dimensiones prescritas, el dibujo es tan perfecto que se considera aprobado por el tribunal examinador".

Luis Eliseo Altamira

Contame-la →

Más que mil palabras

10.06.2026

José Anselmo Pérez

José Anselmo Pérez

1934 - Córdoba - 2026

Comenzó su recorrido artístico vinculado a la pintura en la Academia de Bellas Artes, aunque muy pronto encontró en la fotografía el lenguaje que marcaría toda su trayectoria. Trabajó inicialmente como laboratorista en Óptica Ideal y luego abrió su propio estudio fotográfico en avenida Julio A. Roca.

Entre 1962 y 1968 integró el Departamento Fotográfico de Industrias Kaiser Argentina (IKA), donde desarrolló una intensa labor vinculada al registro industrial y documental. Más tarde se desempeñó como reportero gráfico en medios como *La Nación, Tiempo de Córdoba* y otros diarios y publicaciones de la provincia. Su mirada también acompañó el mundo teatral y artístico, siendo fotógrafo de numerosas figuras de la cultura cordobesa, entre ellas la actriz Jolie Libois.

A lo largo de su carrera participó en festivales y concursos nacionales e internacionales, obteniendo premios y reconocimientos por sus trabajos en fotografía artística. Su obra abordó desde escenas urbanas y transformaciones sociales hasta registros industriales, arquitectura y retratos, conformando un archivo de enorme valor histórico y cultural para Córdoba. Parte de ese material fue digitalizado por el Centro de Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba para su preservación y consulta pública.

En los últimos años, distintas instituciones culturales reconocieron su aporte a la fotografía argentina. En 2016 presentó la muestra "Transición" en el Museo Palacio Dionisi, donde exhibió trabajos inéditos y parte de su extensa investigación sobre la luz y la imagen. También fue distinguido por entidades de fotógrafos y camarógrafos de Córdoba por su trayectoria profesional

más que mil palabras →